



royaumont

ISTANBUL : UN SIECLE DE MUSIQUE

DEPARTEMENT DES MUSIQUES ORALES ET IMPROVISEES

FONDATION ROYAUMONT

Du 7 au 9 juin 2001

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

1. ISTANBUL, METROPOLE DES CULTURES ET DES MUSIQUES	5
1.1 L'EMPIRE OTTOMAN ET LES MINORITES NATIONALES : TANER TIMUR	5
L'Empire Ottoman et les Minorités Nationales.....	5
1.2 LES CULTURES POPULAIRES STAMBOULIOTES AU DEBUT DU 20 ^{EME}	
SIECLE : FRANCOIS GEORGEON.....	12
1.2.1 Cultures populaires/ Cultures communautaires.....	14
1.2.2 Cultures populaires/ Cultures des élites	17
1.2.3 Culture populaire/ culture nationale.	20
DEBAT	22
1.3 MULTILINGUISME ET PLURICULTURALISME A ISTANBUL AU DEBUT	
DU XX ^e SIECLE : MATTHIAS KAPPLER.....	25
L'EXPRESSION MUSICALE DES IDENTITES CULTURELLES.....	35
2.1 LA QUESTION DE L'IDENTITE DE LA MUSIQUE SEPHARADE A LA	
LUMIERE DE LA DISCOGRAPHIE DU XX ^{eme} SIECLE : NICOS TZANNIS	35
L'identité de la musique sépharade à la lumière de la discographie du 20 ^{ème} siècle-	
Nikos Tzannis-Ginnerup	35
Bibliographie	45
DEBAT.....	46
2.2 THESSALONIQUE DANS LES CHANSONS POPULAIRES JUDEO-	
ESPAGNOLES : RENA MOLHO	47
DEBAT.....	56
2.3 LE ROLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA MUSIQUE ARMENIENNE DU	
XIX ^{eme} SIECLE : ARAM KEROVPYAN	58
3. DIASPORAS ET PERMANENCES.....	68
3.1 THE IMPACT OF STATE RADIO ON TURKISH MUSIC IN THE	
REPUBLICAN ERA : BULENT AKSOY	68
3.1.1 Introduction	68
3.1.2 History	70
3.1.3 Banning of Turkish Music from Radio	72
3.1.4 The Second Phase of Turkish Radio History.....	73
3.1.5 Turkish Music on Radio	75
3.1.6 The Republican Radio as the New Establishment for Ottoman Music	75
3.1.7 Instrumental Turkish Music on Radio	77
3.1.8 On the Technical Aspects of the Performance	78
3.1.9 "Radio Standards" in Music	79
3.1.10 Religious Music.....	80
3.1.11 Anatolian Folk Music on Radio	80
3.1.12 The Radio Musicians	81
3.1.13 The Social Prestige of Radio	82
Conclusion.....	83
3.2 METISSAGE CULTUREL, DIFFERAND ET DISPARITION : ALAIN BROSSAT	
.....	85
4. ISTANBUL MEGAPOLE.....	93
4.1 LE NOUVEAUX CHEMINS DE LA CULTURE A ISTANBUL : AHMET	
SOYSAL.....	93
4.1.1 Début de l'intervention.....	94
4.1.2 Les organisations et les individus.....	95
4.1.3 Le Théâtre.....	98
4.1.4 Le cinéma	98

4.1.5 Les arts plastiques.....	99
4.1.6 Les librairies	99
4.1.7 Le rapport avec le passé.....	100
DEBAT	103
5. CLOTURE DU COLLOQUE	108
5.1 MÉTISSAGE ET TRANSCULTURE : ALEXIS NOUSS.....	108
Références	120
5.2 ERGUNER, PADOVANI, L'EMANCIPATION MUSICALE : JEAN-LOUIS DEOTTE.....	121
DEBAT	126
5.3 LA CITATION : FORME NOUVELLE DE TRANSMIGRATION MUSICALE – CHRISTIAN CORRE	130



royaumont

Jeudi 7 juin 2001

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

1. ISTANBUL, METROPOLE DES CULTURES ET DES MUSIQUES

1.1 L'EMPIRE OTTOMAN ET LES MINORITES NATIONALES : TANER TIMUR

L'Empire Ottoman et les Minorités Nationales

Je devrais vous parler, aujourd'hui, de l'identité ottomane ou des identités ottomanes. Mais, le sujet ainsi posé étant un peu large, je me restreindrai plutôt à la façon dont les différents peuples qui composaient cet empire s'articulaient et se particularisaient dans son sein. Car, même si cet Empire était dominé par les Turcs et toutes ses institutions étaient imprégnées par l'islam et le droit musulman, il n'en restait pas moins qu'il constituait un mosaïque, un assemblage d'éthnies et de cultures dont chacun avait sa fonction et son rôle à jouer. Et ils les ont joués. De ces nations, je retiendrai trois dont les influences ont été plus durables et plus marquantes. Ce sont les Grecs, les Arméniens et les Juifs.

Il est vrai que la place et le poids des peuples de cultures différentes dans L'Empire Ottoman est un sujet important, mais quelque peu négligé. Malgré l'abondance des études ottomanes, nous ne saurions pas dire, aujourd'hui, que nous en avons une vision claire et satisfaisante. La difficulté vient, à mon avis, de la manière dont on aborde le sujet. En effet nous constatons là-dessus deux approches différentes. Ou bien on prend l'empire comme un corps politique essentiellement turc et on néglige le rôle et le poids des minorités culturelles. Ou bien on part du point de vue des états-nations issus de la dissolution de l'Empire et on écrit, dans l'optique des nationalismes différents, des histoires séparées: celles des Grecs, des Arméniens, des Arabes, des Bulgares, des Serbes etc. La première approche est représentée, notamment mais pas exclusivement, par les chroniqueurs ottomans. Ainsi, on trouverait rarement, dans leurs écrits, les noms de quelques chrétiens ou de juifs influents. Encore moins remarquerait-on qu'on leur soit attribué, dans la relation des

faits, un rôle qui compte. Par contre la deuxième approche, qui isole dans la mesure du possible les communautés particulières de leur contexte socio-économique, les décrit comme des entités plus ou moins indépendantes, presque auto-suffisantes. Les histoires nationales écrites deviennent ainsi celles d'une longue oppression exercée de l'extérieur, leurs auteurs oubliant le fait que si l'Empire était multi-communautaires, l'oppression aussi y prenait -souvent et par des voies détournées- des formes multi-communautaires.

Il est vrai qu'un historien grec, Dimitri Kitsikis, a essayé récemment de dépasser cette dualité. Mais dans son analyse qui présentait l'Empire Ottoman comme un "condominium turco-grec" et attribuait à la nation grecque un rôle égal, sinon supérieur aux Turcs, ce sont les autres nations qui se trouvaient, cette fois, oubliées. Néanmoins, le fait que l'Empire Ottoman fût traité pour la première fois par un historien grec comme une civilisation notable dont la fierté pouvait et devait être partagée mérite d'être cité. Nous savons pourtant que cette innovation n'est pas chaleureusement accueillie par ses concitoyens.

Par sa naissance et sa structure, l'Empire Ottoman ne ressemblait pas aux empires coloniaux, nés de la révolution industrielle. Il avait la même nature que les empires anciens traditionnels. Frappés par sa grandeur, les voyageurs du XVI. et du XVII. siècle l'ont souvent comparé à l'Empire Romain. Mais il manquait d'un "rouleau compresseur" qui, dans l'Empire Romain, avait suscité une large cohésion entre les ethnies diverses. Et cela avait été une des raisons de la naissance du capitalisme qui, dès ses débuts, comportait une vocation globale. Par contre, l'Empire Ottoman, où le pouvoir politique était séparé du pouvoir économique manquait d'une telle cohésion; ce qui l'empêchait de répondre aux conditions requises par l'accumulation du capital. Or, il est évident qu'une telle séparation ne peut être que relative dans un tel corps socio-politique. Ainsi, les Turcs, peuple dirigeant de l'Empire, ont dû, dès le début et surtout après la conquête de Constantinople, collaborer avec les peuples chrétiens et juifs. On pourrait peut-être procéder, sous cet angle, à une périodisation qui nous indiquerait la prépondérance des différentes nations suivant les époques. Grosso modo, on aurait pu dire que les Grecs, au premier plan dans les premiers siècles, ont cédé une partie de leur pouvoir aux juifs qui, expulsés de l'Espagne, venaient de s'installer dans l'Empire. La célèbre et influente famille Mendes, Yassef Nassi et les médecins juifs du sérail etc. ont joué un rôle notable dans la diplomatie de l'Empire dès l'époque de Kanuni Sultan Suleyman. Leur influence, qui a augmenté dans le

siècle suivant a donné même lieu à l'apparition d'un faux prophète. Ce qui amena les dirigeants ottomans, surpris et alertés par cette évolution inattendue, à prendre des mesures pour la freiner. A la suite de la guerre turco-vénitienne (1644-1669) et la conquête de la Crête les commerçants grecs, libérés de la rivalité vénitienne, effectuait une ascension remarquable, ce qui renforçait leur conscience nationale et préparait, comme l'a noté Marx, les conditions d'une lutte pour la libération nationale. Après l'indépendance grecque c'était le tour des arméniens, d'ailleurs toujours discrètement présents, de peser de leurs poids. Et là nous sommes déjà dans le XIXe siècle et cela nous amène, je pense, au vif du sujet, c'est à dire à la question des "réformes ottomanes" du XIXe siècle.

Les réformes ottomanes, initiées par le Sultan Selim III. sous le signe du 'nouvel ordre'(Nizam-i Cedid) ont créé, dans l'Empire, de nouvelles conditions de coopérations inter-communautaires dans le XIXe siècle. Nous pouvons les considérer dans leur ensemble comme une réponse, comme une adaptation (ou comme un "ajustement structurel" si l'on veut) aux défis et aux pressions du capitalisme européen. C'est dans cette période que, comme l'a montré l'historien américain, Benjamin Braude, les communautés minoritaires se sont organisées plus solidement comme nation et ont participé d'une façon plus marquante aux changements en cours. Ces essais de renouvellement de l'ordre ottoman se situaient à deux niveaux: Au plan politique, d'abord, et au plan socio-culturel, ensuite. Malgré la proclamation du Gülhane Hattı Hümayunu en 1839 -reaffirmé et conforté en 1856 par Islahat Fermanı- qui égalisaient le statut des non-musulmans avec celui des musulmans, on ne peut pas dire que les dirigeants ottomans ont été très empressés dans leur volonté de réforme et les promesses impériales sont restées souvent à moitié lettres mortes. D'ailleurs dans un pays dont les lois étaient fondées sur la religion, c'était presque tache impossible. Cette égalisation aurait nécessité une laicisation juridique du pays, donc une sorte de révolution, un "İhtilal", le mot dont la seule prononciation faisait horreur à la classe dirigeante. A un moment où, même dans les pays européens une telle laïcité n'existait pas encore, il serait illusoire d'attendre d'un pays semi-féodal une telle restructuration. Mais il s'agissait pourtant, dans l'Empire, d'une certaine évolution socio-culturelle, d'un début de changement des mentalités et d'une volonté de réagir au défi de l'Occident. C'est dans ces domaines que les contributions des "millet" ottomans ont été la plus substantielle.

Après la Guerre de Crimée, l'influence de la France avait sensiblement augmenté dans l'empire ottoman. Louis Bonaparte y était unanimement admiré et servait de modèle même aux cercles d'opposants. Certes, les élites ottomans ne se reconnaissaient pas bien dans "les idées napoloniennes", mais tout de même le "principe des nationalités" ne les laissait pas indifférents. Et ainsi a-t-il commencé un effort collectif pour la création d'une nation synthétique, une nation "ottomane" tirée d'une sorte de "melting pot" ottoman, à la fabrication de laquelle participeraient toutes les nations composantes de l'Empire. Il ne serait pas exagéré de dire qu'aucune des nations ottomanes n'a pas manqué d'y mettre du sien. Les deux premiers romans turcs ont été écrits en turc par un arménien et par un grec, Vartan pacha et Mihailidis Efendi; le théâtre ottoman a été initié par un autre arménien, Güllü Agop; les Camondo, la célèbre famille juive, en opposition avec leur synagogue, ont essayé de laïciser l'éducation de leur peuple et de contribuer à l'émancipation des femmes; c'est encore une famille arménienne, les Balyans, qui ont construit au bord du Bosphore les plus beaux séraïls et palais du XIX. siècle. Et encore ne faut-il pas oublier Sava Pacha, un grec, qui a contribué substantiellement aux réformes d'éducation et à la mise en oeuvre des grandes écoles plus ou moins laïcisées de l'époque. Mais tous ces efforts ne devaient apporter que partiellement leurs fruits. La difficulté venait de la contradiction fondamentale entre la disposition conservatrice des classes dirigeantes et la volonté de puissance de la bourgeoisie chrétienne. Vus la prospérité et le niveau d'éducation des fractions aisées des minorités nationales, les dirigeants ottomans avaient peur de perdre totalement leur pouvoir. C'est cette peur qu'avait exprimé clairement un fidèle d'Ali Pacha, en prétendant dans une lettre à un journal français que l'émancipation complète des chrétiens ottomans serait la perte de l'Empire Turc. D'ailleurs avec la destruction du corps des janissaires et de l'ordre des bektachis le régime avait peut-être raté les chances d'une vraie réforme militaire sans laquelle la régénérescence de l'Empire serait impossible. Il ne faut pas oublier aussi ceci: Malgré leur état corrompu et leur arrogance, les janissaires étaient la seule force capable de soutenir un ottomanisme conséquent et les forces économiques qui lui servirait de support. Depuis Marsigli jusqu'aux observateurs les plus pénétrants du XIXe siècle comme A. Slade, en passant par Voltaire, on avait considéré les janissaires, liés à l'ordre des bektachis comme une force démocratique, un obstacle aux caprices d'un pouvoir despotique, enfin comme une sorte d'états-généraux ottomans. La profonde tristesse qui s'est manifestée à la suite de cet événement dit heureux témoignait de la conscience du peuple d'Istanbul du vide créé. Venait ainsi au premier plan des réformes la lourde tâche de la réorganisation de l'armée.

Depuis les débuts de l'Empire, les chrétiens et les juifs ottomans devaient leur richesse à une division naturelle et hasardeuse du travail. Exclue du service militaire, une partie non négligeable d'entre eux se livraient paisiblement aux affaires et prospéraient sans trop forcer leur capacité. Mais pour jouir de l'égalité et participer pleinement à la vie publique le partage du service militaire était indispensable: Ce dont ils ne voulaient pas et affichaient même leur réticence sans trop de discrétion. Par contre leur peu d'enthousiasme ne contrariait pas la volonté des dirigeants ottomans qui, eux, n'étaient pas très chaleureux pour traduire en acte les aspirations égalitaires. Les pressions intéressées des pays occidentaux pour améliorer les conditions des chrétiens n'étaient pas de nature à faciliter la tâche des hommes d'état ottomans, qui, eux essayaient de les contourner par des manoeuvres politiques. "Les actes de réformes, disait le chroniqueur ottoman Ahmed Cevdet Pacha, s'écrivaient exprès d'une façon équivoque, et on les interprétait d'une façon aux musulmans et d'une autre aux Européens." Voilà donc les circonstances où se sont noués des liens de complicité entre la couche judéo-chrétienne bourgeoise et les cadres dirigeants de l'Empire. Ceux-ci ne protégeaient pas cette bourgeoisie comme classe pour les canaliser vers l'industrie en procédant à des réformes juridiques et en laicisant l'état; mais elle collaborait individuellement avec les sarrafs (les banquiers) et les mültezims (les fermiers) chrétiens ou juifs. Ainsi chaque vizir ou chaque pacha avait son sarraf à lui, se faisait protecteur des mültezims, leur empruntait de l'argent et s'enrichissait avec eux au dépens des peuples. Et parmi ceux-ci, les Turcs, frappés par l'impôt du sang et jetés de plus en plus hors de l'économie devenaient au fur et à mesure l'un des peuples le plus défavorisé. Il va sans dire que cette triade, à son tour était dépendant du capitalisme européen. Le tableau serait sans doute incomplet sans souligner le poids de plus en plus lourd de l'intervention des grands états. La nature de cette intervention ne peut pas être résumée en quelques mots. Je dirais seulement qu'elle était contradictoire, étant donné le caractère contradictoire de leurs intérêts. En gros, il y avait d'un côté la Russie qui, vainquant les Turcs avait inauguré la Question d'Orient en 1774 et menaçait l'ordre européen. A la recherche de la Troisième Rome, sa force d'attraction sur les peuples balkaniques pesait lourdement sur l'Empire Ottoman. De l'autre, il y avait la Grande Bretagne et la France qui, pour faire face au menace russe, oubliaient souvent leur rivalité, devenaient tour à tour le protecteur privilégié des Turcs et utilisaient l'Empire Ottoman comme espace-tampon contre la Russie. Après la défaite française à Sedan et surtout après le traité de Berlin c'est l'Allemagne qui a accédé au premier rang et

a marqué la dernière période de l'Empire. Ce tableau nous montre que presque tout au long du XIXe siècle, l'Empire Ottoman, devenu "l'homme malade" de l'Europe devait sa vitalité précaire, en premier lieu, aux rivalités des grandes puissances. En désaccord sur les conditions du partage, la sympathie de celles-ci allait évidemment vers les peuples chrétiens ottomans. Par des réformes qu'ils essayaient d'imposer, ils voulaient changer le pouvoir politique en faveur des chrétiens comme l'avait dit sans ambage Lord Palmerston. Et les dirigeants ottomans, conscients de la visée de ces réformes et de ce qui leur arriverait en cas de réussite y résistaient secrètement, tout en se proclamant par ailleurs réformistes. Au lieu de prendre l'initiative et intégrer les chrétiens à la société dans l'égalité et la fraternité, ils s'affaissaient dans le profil bas et se plaignaient incéssamment des interventions étrangères. Une fusion intercommunautaire était-elle encore possible? Toutes les occasions n'étaient-elles pas gaspillées? Le rendez-vous historique n'était-il pas manqué? Nous interroger un peu sur la dernière épisode de l'Empire et sur la révolution de 1908 pourrait nous donner certaines idées là-dessus.

La structure oligarchique du pouvoir ottoman s'était accentuée après la destruction du corps des janissaires. Les fonds qui s'étaient libérés avec le massacre de l'armée, au lieu de se tourner vers des travaux productifs ont enrichi les oligarques encore davantage. Et c'est contre cette catégorie que s'est produite une certaine opposition, dans les années 1860, qui s'appuyait sur les classes moyennes (ou les catégories appauvries). Cette opposition qui fut à l'origine de la première Constitution Ottomane réunissait aussi dans son sein bon nombre de chrétiens et juifs des classes et des professions différentes. Malgré l'échec de ce premier essai et l'absolutisme hamidien qui l'a suivi, la suite des événements ont montré que ces forces d'opposition n'étaient pas épuisées. Les générations qui ont fait leur éducation dans les grandes écoles nouvellement créées n'y étaient pas pour rien et c'est dans ces circonstances (et sous la poussée de l'évolution internationale) que s'est éclatée la révolution de 1908 (ce qu'on appelle aussi "la proclamation de la liberté") L'atmosphère de fête, de liberté et de fraternité qui a suivi la chute du régime et qui a unis un instant toutes les cultures et toutes les races était sans précédent. Allait-on enfin vaincre tous les préjugés religieux, nationaux et culturels? Était-ce la fin du despotisme et de toutes les inégalités? Il est vrai que les débats qu'a suscité la révolution touchaient les sujets les plus variés et les plus intéressants: l'appréciation et la critique des réformes ottomanes, l'interrogation de la mentalité scolastique, la question des medreses et la réforme d'éducation, la fondation de l'université, le problème du développement

économique dans sa relation avec l'éducation, la nature et le statut des sciences sociales occidentales qui remplaçaient peu à peu les sciences des medreses etc. A toutes ces questions neuves on a essayé d'apporter des réponses neuves qui gardent encore aujourd'hui en Turquie toute leur acuité et toute leur actualité. Mais en fin de compte, c'étaient malheureusement l'air du temps, ce furent les nationalismes qui l'ont emporté avec tous les conflits, toutes les haines et toutes les tragédies qui en ressortaient et dont on garde encore aujourd'hui beaucoup d'amertumes. Je ne suis pas autorisé de parler des nationalismes divers, de leur genèse, de leur évolution, de leur actes. Je dirai seulement que tous les nationalismes, n'étaient pas égaux et également responsables, celui des Unionistes ottomans étant autrement grave, puisqu'il était au pouvoir et même s'il ne représentait rien, sauf peut-être la folie d'une poignée d'hommes, il était censé représenter l'Etat. En deuxième lieu, il faudrait citer aussi les actes terroristes de certains nationalistes ou révolutionnaires (balkaniques et arméniens), les meurtres des innocents; ces actes qui donnent, hélas, toujours le contraire de ce qu'on veut. Et, last but not the least, il faudrait se rappeler aussi les nationalismes des pays impérialistes, dominateurs et arrogants, qui, par leurs doubles jeux et leurs intrigues se sont bien arrangés sur le dos des peuples malheureux.

Voilà donc très schématiquement la façon dont je vois les choses. L'histoire est faite comme elle est faite, nous ne pouvons pas la changer, nous n'y pouvons rien. Mais par des jugements et des appréciations que nous y apportons, nous pouvons en tirer des leçons pour garder la vigilance. Pour ne pas laisser se refaire ce qu'on n'aurait dû jamais faire; pour ne pas laisser des traces qui pourraient douloureusement peser sur la mémoire de nos descendants, bref pour pouvoir dire "jamais plus".

L'Empire Ottoman s'est éteint dans le sang et dans les larmes dont tous ses peuples, bien qu' inégalement, ont reçu leur dû. Mais, malgré tout, il y avait aussi dans son sein beaucoup d'éléments qui unissaient ses peuples: certains sensibilités et certains goûts communs, certaines traditions partagées; un sens de générosité et de chaleur sans borne; l'histoire, la poésie, le théâtre, bref tous les genres littéraires qui puisaient, même de façon différente, leur inspiration des mêmes sources. Il y avait aussi, nous ne pouvons pas l'oublier, la musique, sa musique, la musique de tous ses peuples.

1.2 LES CULTURES POPULAIRES STAMBOULIOTES AU DEBUT DU 20^{EME} SIECLE : FRANCOIS GEORGEON

(François Geogon est directeur de recherche au centre d'Etudes turques et ottomanes(CNRS) et chargé de cours à l'EHESS et à l'INALCO)

Les cultures populaires sont étudiées sous trois rapports : les cultures communautaires, la cultures des élites, l'identité nationale. Certaines communautés stambouliotes peuvent être définies par leur religion. Pourtant ces limites religieuses peuvent être perméables : certains lieux, certains moments de l'année sont partagés, jusqu'à un certain point, par les différentes communautés d'Istanbul. Des musiciens juifs sont ainsi conviés à jouer lors d'une fête religieuse musulmane. L'occidentalisation de la Turquie modifie au 19^{ème} siècle la culture du palais : une deuxième dichotomie apparaît aux côtés de la dichotomie traditionnelle culture des élites, culture populaire : culture *alafanga*, ou culture *alaturca*. Certains éléments festifs, comme le Karagöz, qui faisaient partie de la culture commune à toutes les communautés stambouliotes jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle glissent du côté du populaire pris péjorativement. Le nationalisme turc vers 1910 s'empare de certains symboles de la culture populaire pour créer d'autres symboles d'une unité nationale turque.

Je dois vous parler des cultures populaires stambouliotes au début du siècle. La formulation de cet exposé m'a posé quelques problèmes, je dois dire. D'abord le terme populaire, sur lequel on reviendra par la suite. Le pluriel, aussi « les cultures populaires ». Finalement j'ai préféré maintenir ce titre puisqu'il peut être la base de réflexions intéressantes pour notre sujet.

Taner Timur a planté le décor de l'Empire et je voudrais très vite planter celui d'Istanbul en 1900, puisque, comme on l'a fait remarquer très justement, ce n'est pas la même chose, l'Empire et sa capitale.

Istanbul est une très grande ville en 1900, un million d'habitants, qui se répartissent à peu près également entre Musulmans et non-Musulmans. Mais derrière cette distinction grossière se cachent évidemment toutes sortes de différences très

complexes. Si l'on prend le cas de la population musulmane c'est-à-dire de 500 000 habitants, elle est composée de Turcs, de Kurdes, d'Albanais, de Tziganes, d'émigrés des Balkans, etc. Ces données rappellent qu'Istanbul est une grande ville cosmopolite, avec cette extrême variété de populations. Istanbul, ville d'un million d'habitants, en 1900, de 700 000 en 1800, a connu une croissance rapide, mais pas autant que certaines autres grandes villes comme notamment Salonique ou Beyrouth à la même époque. L'accroissement de la population par l'exode rural, par émigration a permis malgré tout d'assimiler les arrivants à la ville et à la culture urbaine, à la différence peut-être de ce qui s'est passé plus tard à la suite des années 1950 où il y a une sorte de ruralisation de la ville par suite de l'exode rural massif de l'après-guerre.

La deuxième caractéristique d'Istanbul, c'est qu'il s'agit d'une capitale, c'est important. Si j'ai pu évoquer le mot de « cosmopolitisme » ce n'est pourtant pas comme dans le cas alexandrin où il n'y a pas d'Etat. À Istanbul, il y a un Etat, il y a une capitale, même si le pouvoir politique est un peu affaibli en cette fin du XIXe siècle. Le pouvoir, ça veut dire qu'il y a la langue, une langue du pouvoir, l'ottoman, et c'est évidemment important sur le plan culturel qui nous intéresse. Ça veut dire qu'il y a un palais, centre de culture. Est-ce que la culture continue à se diffuser autour du palais, à partir d'une société de cour, culture qui se diffuserait peu à peu par cercles dans la société ? C'est une question que l'on peut se poser, et qui probablement d'ailleurs donnerait une réponse négative vers 1900. Comme capitale, c'est aussi une ville de bureaucrates, une ville où les bureaucrates travaillent dans les bureaux de ce qu'on appelle la « Sublime Porte », c'est-à-dire le gouvernement ottoman, ces bureaucrates jouent un rôle très important dans l'élaboration de la culture du XIXe siècle.

Enfin, c'est une ville qui se modernise, qui s'occidentalise, ce qui n'est pas la même chose. Cela se voit sur le plan morphologique, mais aussi par le fait que la différenciation sociale s'accroît dans l'Istanbul tout au long du XIXe siècle et où on repère des quartiers pauvres ou populaires, ou des quartiers riches. Il y a donc une géographie sociale qui se superpose à une géographie ethnique communautaire, et les deux choses deviennent très complexes à la fin du XIXe siècle. Pour illustrer cette question des quartiers populaires, je lisais récemment le témoignage d'un voyageur belge du début du siècle à Istanbul. Visitant le quartier proche des remparts de Yedikule, où avaient été installés des émigrés, il disait qu'il s'appelait « le village fait en bidons » (*tenekeköy*). C'est peut-être la première apparition des bidonvilles dans

l'histoire... Ceci vous montre l'installation d'une différenciation sociale, ce qui n'est pas sans importance pour notre sujet des cultures populaires.

Cette question des cultures populaires, je voudrais l'aborder avec trois réflexions :

>Cultures populaires/ Cultures communautaires

>Cultures populaires/ Cultures des élites

>Cultures populaires/ Identités nationales.

1.2.1 Cultures populaires/ Cultures communautaires

Si l'on prend une définition très large de la culture comme définissant des modes de penser et d'agir propre à un groupe, on se rend compte que le fait qu'il y ait des communautés ethnico-religieuses à Istanbul structure le problème des cultures, puisque les cultures ont une relation intime avec la religion, avec la langue, et donc avec ce qui fait la base des communautés. Il y a incontestablement des cultures dans les communautés arméniennes, juives, grecques, musulmanes d'Istanbul en 1900, des cultures qui tournent autour de l'identité communautaire telle qu'on peut la définir vers 1900. Pour autant, est-ce que ces limites religieuses sont en même temps des limites culturelles ? C'est le problème que l'on peut se poser.

Est-ce qu'il y a vraiment des barrières communautaires qui installeraient des isolats de culture populaire, ce qui donnerait son sens au pluriel. Il y aurait alors autant de cultures populaires qu'il y a de communautés à Istanbul. En réalité quand on regarde les choses d'une manière assez descriptive, on se rend compte que la situation est beaucoup plus complexe, et qu'il y a dans l'Istanbul de 1900 des lieux, des moments de l'année, des formes de l'activité culturelle qui sont partagés jusqu'à un certain point entre les communautés.

D'abord les lieux. Il y a certes des formes dans la ségrégation entre les quartiers, qui se compliquent de fortes différenciations sociales. Il y a des espaces intermédiaires, espaces de rencontre entre les différentes communautés. C'est le cas des marchés, des places, des avenues, sur lesquelles on se promène. Il existe des lieux où s'expriment des formes de cultures. Vous savez que dans les cafés on entendait des conteurs, par exemple, on entendait de la musique, bien entendu. Ce sont des lieux fondamentaux

pour la production musicale d'Istanbul de 1900, et ceci se faisait dans des cafés fréquentés par des gens de plusieurs communautés.

Autre lieu, où se produit ce mélange pluri-communautaire, les *han*, c'est-à-dire les caravansérails de la ville qui sont un mélange d'entrepôts, d'hôtels à la manière traditionnelle, et où se retrouvent des personnes appartenant à des milieux différents. C'est le cas aussi des bazars, des marchés. Tout ceci est un ensemble d'espaces où se produit une culture qui est rejointe par différentes communautés.

Je voudrais vous lire le témoignage d'une description faite d'un *han* justement, d'une scène liée à notre sujet puisqu'il s'agit d'un conteur, qui est en même temps un musicien, et qui se produit dans un *han*, donc dans un caravansérail. La scène est décrite à la fin du 19^{ème} siècle par Victor Bérard, helléniste bien connu, traducteur d'Homère. Elle ne se passe pas à Istanbul, elle se passe à Monastir, en Macédonien, mais je crois qu'elle pourrait très bien se passer à Istanbul. Voici ce que raconte Bérard :

Le dernier soir - c'était un vendredi, jour consacré des Musulmans - tous les feux se réunirent en un bûcher, et tous les groupes en un grand cercle. On venait de tous les Khanis [han] voisins, de toute la ville. Une foule respectueuse, accroupie sur sa natte et qui dans le fumier, débordait jusque dans la rue. Suleyman le meddah (conteur), l'illustre chaïr (poète) Suleyman devait chanter.

La Turquie possède encore de ces poètes errants, allant de bazars en bazars, de Khanis en Khanis, tantôt chantant de vieux airs populaires, sur une longue guitare à trois cordes [saz], et tantôt improvisant en prose ou en vers des contes, de petites scènes dialoguées, des apologues et des chansons [...]

Suleyman est bien plus un meddah (conteur) qu'un chaïr (poète). Il improvise et une tempête de rires ébranle le Khani. Il imite tous les patois, tous les accents, tous les gestes de tous les peuples ottomans, européens ou asiatiques, le Turc de Mentesché [Mentese], le Turc de Kastamouni [Kastamonu], l'Arménien, le Grec, le Persan, le Frandji [frenği, l'Européen], le batelier (khaidji) [kayıkçı] du Bosphore, le Juif du Bazar... Un Khaidji racolait au bout du Grand Pont pour la traversée de Péra à Scutari : « Khaidji Kara guidisi-i-in ! » C'est un Persan en haut bonnet et robe flottante qui demande nasillant et traînant les finales en « in » chères à son peuple :

« Khaidji, où allons-nous ? ». Le Khaidji, Turc anatolite de la mer Noire, répond avec un débit uniforme et lent, les roulements graves que connaissent tous les familiers du turc : « Siguidera guidion [Üsküdar'a gidiyorun], je vons à Siguidéra ». Le geste et le ton sont reproduits, paraît-il, avec une telle justesse que l'auditoire nomme aussitôt les interlocuteurs. Toute la Turquie défile dans cette barque : l'Albanais protecteur et sa familiarité gentilhomme : « Où vas-tu nous porter, frère ? », le Juif fertile en compliments que le meddah transpose à sa façon : « O Khaidji, votre figure est comme une tomate ! » et le Grec qui bredouille, embrouille et se débrouille aux dépens du pauvre monde. Le caïque est plein et va se détacher, quand voici venir un cosol [konsolos] franc, un consul européen, avec son verre dans l'oeil et son chien en laisse. Un chien en laisse dans la libre Turquie, — libre pour les chiens ! Et le cosol parle petit nègre, comme les consuls réels dans la vie orientale : « Caïque, où toi mener nous ? Toi, combien demander ? » — Si l'Europe, que l'Oriental semble respecter, pouvait savoir tout le mépris qu'au fond du coeur il nourrit pour elle ! Le cosol devient la bonne tête de l'expédition : à deux brasses du bord, il est déjà malade et invoque à son aide tous les bateaux européens qui remplissent le port ; mais n'ayant point de drogman, il ne peut se faire comprendre. Le Juif lui vend une recette contre le mal de mer, et le Grec s'offre à traduire toutes les langues d'Europe, qu'il ignore également et qu'il remplace par du grec habillé à la française... Puis c'est le chien du cosol qui veut boire, et le chapeau du cosol qui tombe à la mer... Le conte s'arrête quand la voix du meddah ou l'attention de l'auditoire est épuisée. Mais durant des heures, les mésaventures du cosol, du frandji, soulèvent des tourbillons de rire. C'est la revanche de ces races que l'Europe découpe, enveloppe dans ses protocoles et vend sur le comptoir de ses congrès¹.

Ce texte intéressant nous montre à la fois l'assistance très diverse : ce sont des gens qui appartiennent à toutes les communautés de l'Empire, qui se retrouvent dans ce *han*, et en même temps cette diversité elle-même est le fond de cette histoire drôle, elle lui sert de contenu. Il ne faut pas oublier que le pluralisme lui-même est un objet de conversations, de plaisanteries. Il y a là une richesse qu'on oublie souvent de souligner.

¹ Texte cité dans F. Georgeon, « Rire dans l'Empire ottoman ? », dans *L'humour en Orient*, numéro spécial de la *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n° 77/78, 1996, p. 89-109 ;

Voilà les lieux des rencontres culturelles. C'est valable aussi pour le temps, pour les périodes de l'année. Les fêtes religieuses évidemment ont pour cadre les communautés. Pourtant lorsqu'on les étudie, elles apparaissent plutôt comme des moments d'interpénétration entre les différents groupes. Si l'on étudie l'exemple du Ramadan à Istanbul vers 1900, le mois sacré de l'Islam par excellence, le mois du jeûne, toutes les activités culturelles qu'il génère à cette époque, les spectacles dans les cafés, le « théâtre du milieu » (*ortaoyunu*), sorte de *commedia dell'arte*, le spectacle du Karagöz, la marionnette turque, tout ceci devient extrêmement dense à l'époque du Ramadan, et l'on s'aperçoit qu'y participent énormément de non-Musulmans. Ce temps religieux dont on pourrait imaginer qu'il serait un temps de repli sur la communauté est en fait un temps d'interpénétration entre les groupes. Je pense que ça vaut pour l'ensemble des calendriers religieux de l'Istanbul de 1900. Il y a de nombreuses fêtes religieuses. La fête des autres c'est aussi un spectacle, et on y participe.

Et puis, il y a aussi des formes culturelles dont on voit bien qu'elles sont des formes en partie partagées ; bien entendu la musique en fait partie. Les musiciens sont des passe-frontières, ce sont des gens qui vont d'une communauté à l'autre, les musiciens juifs, arméniens, musulmans proposent leur service au cours de ces occasions. On parlait tout à l'heure de musique et de cuisine — et je sais que ce colloque se termine par un banquet d'art culinaire. Ce sont deux formes de culture qui peuvent se passer de la médiation de la langue, et qui passent au-delà des frontières. « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », et c'est vrai aussi à Istanbul.

Peut-on dans ces conditions parler d'un fond culturel commun ? C'est une question banale mais qui demanderait à être creusée. On a parlé d'un cosmopolitisme à propos d'Alexandrie, mais aussi d'Istanbul, en définissant le cosmopolitisme par le fait que des élites dans la ville se rejoignent, mais par en haut, le cosmopolitisme étant celui des élites. Peut-on parler en étudiant ces cultures populaires, d'une sorte de cosmopolitisme par en bas, ou de quelque chose qui se passe au niveau inférieur de la société ? Là aussi il faudrait creuser la chose.

1.2.2 Cultures populaires/ Cultures des élites

Je passe à une deuxième série de réflexion, celle des cultures populaires/ cultures des élites. C'est une distinction qui a toujours existé dans l'histoire ottomane, culture populaire/ culture des élites, et en particulier la culture des élites autour du palais. Le palais a été parfois à certaines époques ottomanes plus diffuseur de culture qu'il ne l'est en 1900, mais il est évident que cette dichotomie repose sur un certain nombre de phénomènes.

Il y a d'abord la langue. Je parle ici de distinction à l'intérieur de la communauté musulmane d'Istanbul, mais probablement ces réflexions pourraient s'étendre aux autres communautés. Il existe une dichotomie dans la langue turque, entre d'une part la langue populaire, parlée dans la rue, et d'autre part, la langue du palais, de la culture savante, et qui est un turc auquel se mêlent beaucoup de termes arabes et persans avec des variations selon les époques. On a parlé de grande culture pour l'opposer à une petite culture, de culture orale/ culture écrite, de culture vulgaire/ culture savante. Tout ceci recoupe donc une certaine dichotomie que l'on repère tout au long de l'histoire ottomane. Cette dichotomie elle se renforce et se modifie au long du 19^{ème} siècle du fait de l'occidentalisation, du fait de la perméabilité de la ville d'Istanbul aux habitudes, aux modes de consommation et aux manières de vivre occidentales, aux produits occidentaux, et ceci renforce, modifie, la dichotomie culture populaire/ culture des élites.

Il y a au niveau culturel des gestes et des pratiques qui se trouvent maintenant différents, par exemple les manières de table à l'occidentale, avec des tables, et des chaises, et puis à côté, la manière traditionnelle de manger. Il y a la façon de compter le temps aussi qui diffère entre la manière européenne et la manière turque (il est douze heures au moment du coucher du soleil), il y a des goûts nouveaux dans l'ameublement. En somme, il existe une dichotomie, que l'on a résumée par ces termes : *alafanga*, *alaturca*, qui se superpose à la dichotomie traditionnelle culture populaire/ culture des élites. Et ceci se retrouve dans les éléments de la culture traditionnelle de l'empire.

Je parlais des cafés tout à l'heure : vers 1850, on constate qu'il existe deux types de cafés à Istanbul, le café traditionnel à la turque, café du quartier, proche de la mosquée, et le café à l'européenne dans lequel on peut trouver des femmes parmi la clientèle, et de l'alcool, choses impossibles et impensables dans les cafés des quartiers traditionnels.

Cette dichotomie culture populaire/ culture des élites modifie les données de ce que l'on peut appeler la culture urbaine à Istanbul au 19^{ème} siècle, on constate que certains éléments dont je parlais tout à l'heure commencent à être repérés comme éléments de culture populaire. Je prenais l'exemple du ramadan, et de toutes les activités culturelles qui l'accompagnent, c'est-à-dire le Karagöz, le « théâtre du milieu », la lutte, les marionnettes. Alors que vers 1850 ces activités réunissaient encore presque l'ensemble des communautés d'Istanbul — même des membres de la famille impériale venaient dans les quartiers du ramadan, pour s'amuser, pour regarder —, on constate qu'à partir d'un certain moment, disons vers 1900, ces activités apparaissent comme un peu populaires, mais dans le mauvais sens du terme. Il commence à y avoir un certain mépris pour cette culture que l'on commence à qualifier de populaire ; pour reprendre l'exemple du ramadan, le ramadan ça fait du bruit (songeons au français « ramdame »...), il y a foule, et au nombre des bruits, il y a celui de la grosse caisse qui réveille les croyants dans la nuit pour le repas du matin, et qui commence à gêner des personnes appartenant à l'élite. Cette culture communautaire, ou plutôt communautariste, au sens de groupe, commence à gêner des gens davantage tournés vers la culture et les manières occidentales. Et on pourrait faire à peu près les mêmes remarques avec le Karagöz : on ne peut pas dire que c'était un spectacle « populaire », dans la mesure où il rassemblait la société d'Istanbul autour de cette marionnette turque. Mais il *devient* « populaire » vers 1914, ce qui reste du spectacle est considéré comme un art populaire en train de disparaître, et à l'époque républicaine, il va disparaître très rapidement avec un phénomène de folklorisation, avec des associations pour essayer de maintenir cette tradition, une tradition qui est en train plus ou moins de s'effacer.

1.2.3 Culture populaire/ culture nationale.

Ceci nous amène à une réflexion sur les cultures nationales, qui est directement liée à ce que je viens de dire. Vers 1900 on constate que la culture populaire commence à être individualisée. Elle l'est d'une part du fait de la volonté de distinction manifestée par certaines élites, qui veulent affirmer leur distance, et d'autre part du fait qu'elle commence à susciter l'intérêt d'idéologues à la recherche de l'authenticité nationale. Dans le rôle que vont jouer ces cultures populaires dans les identités nationales, là je parle au pluriel, tout en m'appuyant sur des exemples tirés de la population musulmane turque d'Istanbul.

Il faut distinguer plusieurs étapes. Il y a d'abord le passage à l'écrit d'une culture qui était orale. C'est le cas encore du Karagöz qui se transmettait oralement, et puis on a commencé à transcrire les pièces du théâtre d'ombres vers le milieu du 19^{ème} siècle. Il y a donc un répertoire qui se constitue. Cette culture populaire commence à être fixée sur le papier, ce qui évidemment modifie beaucoup les conditions de sa production et de sa reproduction. C'est vrai pour le Karagöz, c'est vrai aussi pour les contes et on a donc une première étape. Le passage à l'écrit permet l'inventaire de cette culture orale de la tradition à Istanbul.

La deuxième étape, c'est la découverte du folklore, l'intérêt pour le folklore, et donc ce que j'appellerais la folklorisation de cette culture. Une culture désormais repérée comme appartenant au peuple. C'est le sens du mot folklore. Et cette découverte se fait justement dans les premières années du 20^{ème}, vers 1910, sous l'influence de courants populistes. Une revue est fondée vers cette époque qui s'appelle « Vers le peuple » (*Halka Dogru*) et dans laquelle on trouve — ce n'est pas un hasard — les premiers articles en turc ottoman sur le folklore. On se pose la question de savoir ce qu'est le folklore, ce qu'est cette culture populaire. Cette découverte, on lui donne un nom, des spécialistes vont désormais à la recherche de cette culture populaire.

La troisième étape c'est la transformation de cette culture en identité nationale, et cette troisième étape se produit vers 1910, au moment où dans le courant du nationalisme turc, on s'empare des formes de la culture pour en faire la base, le conservatoire, le dépôt qui servirait à des fins d'identité nationale. C'est l'époque où

l'on recueille des contes, des chansons populaires, on note des danses, on construit toute une culture populaire.

Ziya Gökalp, l'idéologue des jeunes Turcs et des nationalistes, joue un rôle tout à fait crucial dans cette transformation d'une culture populaire en culture nationale. Il est vrai que très vite, on va plutôt puiser dans le folklore anatolien. En effet, plutôt que la culture urbaine d'Istanbul, c'est en fait la culture paysanne d'Anatolie qui va servir d'aliment au nationalisme turc. De ce point de vue, le destin du Karagöz est très intéressant parce qu'il représentait l'ensemble de l'empire ottoman et des communautés. Au début du 20^{ème} siècle, le personnage de Karagöz commence à représenter le Turc moyen, l'homme de bon sens. Au moment de la Révolution des Jeunes Turcs de 1908, paraît une revue satirique qui s'appelle *Karagöz*, justement, dans laquelle on voit bien cette transformation, le personnage y est devenu une sorte d'incarnation du Turc moyen. Et pourtant, d'une manière assez paradoxale, cette figure ne va pas être utilisée dans le nationalisme turc. Karagöz ne fait pas partie du fonds anatolien qui va être exploité par les nationalistes. D'une certaine manière, le destin du Karagöz symbolise celui de la culture urbaine d'Istanbul qui va être oubliée d'une certaine façon, oubliée par les idéologues, — ce qui crée des conditions qui sont peut-être plus favorables pour qu'on la redécouvre aujourd'hui.

DEBAT

Mr. Deval : Cette scène rapportée par Victor Bérard avec toutes les communautés qui s'interpénètrent dans ce bateau, je crois qu'aujourd'hui l'Unesco la classerait sur sa liste du patrimoine oral de l'humanité. Il est intéressant de voir qu'en un siècle on est passé d'une dépréciation de l'oralité à une réappréciation de l'oralité au niveau des instances culturelles les plus internationales comme l'Unesco. L'Unesco vient de prendre des délibérations instituant la réalité d'un patrimoine oral et immatériel de l'humanité. L'Unesco a déjà d'ailleurs publié une première liste au premier plan de laquelle figure la place Djamaelfna à Marrakech qui est exactement sur cette union intime entre le conte, la poésie et la musique que décrit Victor Bérard.

Le mouvement que vous décrivez de façon tout à fait passionnante sur l'idéologisation nationale d'une culture, et c'est exactement l'époque, n'est-ce pas, d'émergence de toutes les musiques nationales. On peut dire la même chose en Espagne, de beaucoup de pays non-Musulmans en Europe parce qu'il y a cette idéologisation de la musique.

A cette époque remontant vers 1850 où les communautés se sentent plus immergées et moins différenciées dans l'Empire, qu'est-ce que vous diriez du regard de chacune de ces communautés à Istanbul sur la figure du sultan ? Est-ce qu'elles la font leur ?

Mr Georgeon : C'est une question assez difficile. Bien entendu le Sultan est un souverain musulman, donc on est déjà dans une dichotomie à l'intérieur de la population d'Istanbul. Mais en même temps il est sultan, c'est-à-dire il représente un pouvoir séculier qui est reconnu. Il y a des indications intéressantes par exemple pour l'un des derniers sultans, Abdülhamid II, on sait d'après des enquêtes orales qui ont été menées à Izmir quelle était l'image du sultan auprès de la population juive de la ville. Eh bien, elle est tout à fait positive, ce qui est surprenant à première vue, parce qu'il a été un massacreur d'Arméniens dans les années 1890, qu'il a eu la main lourde auprès de certaines communautés en tout cas. Mais en fait les communautés le voyaient de manière positive. Je crois qu'il n'y a pas de substitut à cette figure, en tout cas vers 1850.

L'idée de République n'est pas née, c'est quelque chose de tout à fait tardif. C'est une question difficile qui demanderait à être posée à des spécialistes de chacune des communautés.

Mr Deval : C'est une question que j'ai envie de vous poser Aram Kerovpyan, par rapport à votre intervention de tout à l'heure. Que sait-on dans la communauté arménienne sur la façon dont était considérée la figure du sultan avant les événements tragiques de 1915. Par exemple en 1850 ou en 1900. Est-ce que la communauté arménienne faisait sienne ou ne faisait pas sienne à Istanbul la figure du sultan ?

Mr Kerovpyan : Nous avons des informations surtout à partir de l'époque des réformes où les espoirs des réformes dans les provinces arméniennes augmentaient considérablement. Le sultan est vu comme l'espoir qui va mettre en pratique les réformes. Plus tard, la constitution ottomane et aussi la constitution annexe arménienne font grand bruit, et augmentent une certaine confiance envers le sultan vers la fin du 19^{ème} siècle. N'étant pas historien, je fais des lignes assez grossières. En ce qui concerne la musique, tous les ans il y avait une composition en l'honneur du sultan. Tous les ans, on créait une marche, un chant, qui était publié, dédié au sultan avec une mélodie locale, ottomane jusqu'à ce que les rapports se dégénèrent à la fin du siècle.

Mr Erguner : Je pense qu'il est utile de revenir à cette notion de populaire/élite parce que c'est vraiment le cœur de notre sujet et c'est le travail que nous avons fait musicalement, parce que nous savons qu'à partir de l'époque du nationalisme, l'idée de l'avenir de la culture nouvelle ou nationale en Turquie pouvait être uniquement un mariage entre la culture populaire anatolienne et le langage musical européen. De cette synthèse, on espérait la nouvelle musique de la Turquie. Ce que nous appelons aujourd'hui musique savante, héritage ottoman, étant cosmopolite, et très élitiste, on voulait l'oublier.

On prend un thème, on essaie d'évoquer la version populaire urbaine de cette même musique. Alors que nous savons que les répertoires que nous possédons aujourd'hui, il y a des mélodies qu'on ne pourrait pas identifier à la musique anatolienne, qui sont purement stambouliotes, dans leur structure mélodique, et leur instrumentation,

comme les musiques du Karagöz. On ne jouait pas du baghlama, mais c'était des ensembles de musique savante qui accompagnaient le Karagöz.

A partir de quel point on voit le reflet de cette culture urbaine populaire ? Comment le situer parce que la version que vous avez donnée de Hasköy, on sait qu'à partir du 19^{ème} siècle il y a des cafés de Hasköy, à Istanbul, qui est le début de l'immigration anatolienne à Istanbul. Mais avant et même pendant tout le 20^{ème} siècle, il y avait une culture populaire urbaine.

Mr Georgeon : Vous avez raison de souligner que dans l'occidentalisation dont j'ai parlé, il y a le goût pour la musique occidentale qui s'est développé. C'est devenu une affaire de politique, ça a été utilisé. C'est devenu une politique d'essayer de greffer la musique occidentale en Turquie. Ça commence avec Abdülhamid lui-même, très intéressé par les opéras de Verdi, par la musique contemporaine de son époque, il essayait de diffuser ce type de musique, et puis à l'époque kémaliste, encore vingt ans plus tard, c'est devenu devient une politique officielle avec les conservatoires, etc. Il y a eu une politique pour essayer de court-circuiter la musique populaire d'Istanbul.

1.3 MULTILINGUISME ET PLURICULTURALISME A ISTANBUL AU DEBUT DU XX^e SIECLE : MATTHIAS KAPPLER

Istanbul, ville de rencontre, ou de coexistence, de différentes cultures, lieu de pluralité culturelle et linguistique, centre cosmopolite d'un empire multinational – les épithètes à énumérer pour caractériser le pluriculturalisme de la Ville semblent interminables, et des platitudes, d'ailleurs, dans une période, où cet aspect de l'histoire ottomane tardive longuement banni, puis négligé, devient en Turquie, à travers de nombreuses publications, la mode des historiens amateurs, des journalistes et des écrivains. Des textes déjà "classiques" de ce genre sont le livre de Salâh Birsal "Ah Beyođlu Vah Beyođlu" et celui d'Ýlber Ortaylý, qui décrit toutes les couleurs du pluriculturalisme istanbuliote, en dédiant aussi un chapitre aux rencontres linguistiques ("Ýstanbulularýn dili", Ortaylý 1986: 19-24; d'autres exemples du genre sont par ex. Bastunç 1993, Deleon 1993, Kaptan 1988, ou la traduction turc de Duhanî [1990]). Il s'agit d'une vogue de nostalgie, là, d'un Beyođlu (qu'on peut de nouveau appeler Péra) coloré de différentes races et religions, d'un Bosphore orné des villas des Grecs et des Juifs, d'une ville pas exclusivement turque, en somme, mais d'une ville tolérante et pluriculturelle. On a bien des informations et des sources, ottomanes, grecques, arméniennes et autres, qui témoignent ce mélange, et pour les lire et les analyser il faut connaître pas mal de langues, être multilingue pour étudier un phénomène de multilinguisme. Pas nécessairement individuel, sinon plutôt un multilinguisme aréal, là où les langues sont en contact l'une avec l'autre, s'interposent, s'influencent mutuellement. L'argot d'Istanbul avec ses nombreux mots grecs, français, italiens, slaves, turcs, romani, arméniens etc. est un monument vivant de ces contacts (voir Kaptan 1988). D'ailleurs il s'agit de réalités plurilingues complètement diverses: le multilinguisme des Arméniens, par exemple, est de nature tout à fait différente du multilinguisme des Juifs ou des Grecs.

Ce que je vais essayer de faire par la suite, c'est de dessiner l'image du pluriculturalisme istanbuliote ou constantinopolitain (terme, ce dernier, désormais préféré par son goût antique et donc nostalgique) par rapport aux contacts linguistiques comme ceux-ci se reflètent dans les productions littéraires et musicales. C'est pour aborder ce thème interminable d'un point de départ un peu original, étant donné que le phénomène proprement linguistique ou statistique, tout à fait naturel, notoire, a des répercussions dans le domaine culturel et artistique.

Malgré cela, pour entrer dans le sujet, il faudra bien spécifier comment se composait la population de la Ville au début du XXe siècle. Les données statistiques sont assez divergentes, à cause du fait que les recensements officiels et ceux entrepris par les communautés mêmes ont des buts souvent différents, c'est-à-dire celui de mettre en évidence tel ou tel développement démographique, d'augmenter ou de diminuer les chiffres. En général, on compte sur les statistiques des autorités ottomanes qui, étant gouvernementaux, étaient les seuls à disposer des instruments nécessaires pour recenser la population entière (voir la discussion dans McCarthy 1980). Les recensements prennent le départ en 1826, mais seront réalisés avec plus d'exactitude seulement à la fin du siècle (à partir du recensement commencé en 1881 et achevé en 1893). Les statistiques sont faites à la base de la religion, ou bien de la millet, ce qui, à la fin du XIXe siècle permet au moins de distinguer entre les Grecs et les Bulgares, entre les Catholiques et les Protestants, mais pas entre les Bulgares et les Serbes ou entre les Grecs hellénophones et les Orthodoxes turcophones. Prenons comme exemple le recensement de 1914: d'une population totale de 910.000 âmes à peu près 62% (561.500) étaient des musulmans, environ 22% (205.300) des Grecs orthodoxes, la présence non-musulmane plus forte, 8% (73.000) d'Arméniens, 6% (52.000) de Juifs, 1% (10.300) de Catholiques, 0,4% (3200) de Bulgares, 0,1% (1300) de Protestants et près de 0,5% (5000) d'étrangers pas spécifiés (les chiffres exactes dans Shaw 1979: 407). En total, ça fait environ 38% de non-musulmans (ottomans ou étrangers) contre les 62% de musulmans, comparé à 41% (360.000) de non-musulmans (plus 15% [130.000] d'"étrangers") contre 44% (385.000) de musulmans en 1885-86 (Karpas 1985: 103, Mantran 1996: 299), et encore auparavant, entre 1844 et 1880, plus de 50 % des Istanbulites n'appartenait pas à la foi islamique (Karpas 1985: 86). Bien que l'apport des communautés non-musulmanes à la population totale d'Istanbul était encore énorme au début du XXe siècle, on remarque donc clairement une tendance descendante proportionnelle.

Cela est dû surtout aux pertes territoriales de l'empire pendant le XIXe siècle, à l'afflux des réfugiés musulmans après la crise balkanique (1875-76), la guerre russo-turque (1877-78) et l'autonomie de Crète (1897), des faits qui provoquèrent un exode de musulmans provenant des Balkans, de Crète, du Caucase et de la Crimée vers l'Anatolie en général et ensuite à Constantinople en particulier. D'autre part, entre 1878 et 1914 on assiste à une émigration de chrétiens, surtout des Arméniens, des Grecs et des Arabes, vers la Russie et les Etats-Unis (Georgeon 1989: 545). En plus, la

Ville commença à jouer un rôle plus important sur le plan de la communication et du commerce, ce qui attirait pas mal de musulmans (mais aussi des non-musulmans et des étrangers, bien sûr). Pourtant ces musulmans ne sont certainement pas seulement des Turcs anatoliens ou balkaniques, mais aussi des Tatars de Crimée et de Kazan, des Azéris, des Tcherkesses, des musulmans hellénophones, bulgarophones ou serbophones. A ceux-ci s'ajoutent les autres peuples islamiques qui depuis longtemps habitaient des différents quartiers de la ville, comme les Albanais, les Arabes, les Persans, les Kurdes, les Tziganes musulmans. Il est donc évident que, déjà à l'intérieur de la "nation" (millet) musulmane, on a affaire à une rencontre de cultures et langues multiples.

En ce qui concerne le déclin statistique de la population non-musulmane, déclin proportionnel, on l'a dit, donc accompagné par un accroissement de toute la population, mais surtout de celle musulmane de la Ville, ne signifie pas décadence. Politiquement la seconde moitié du XIXe siècle est caractérisé par l'émancipation des minorités (Mantran 1996: 300), dans les domaines économique et culturel la fin du XIXe et le début du XXe siècle marquent l'âge d'or des communautés non-musulmanes. Il suffira de dire qu'en 1915 les trois quarts du capital industriel de l'empire sont contrôlés par les non-musulmans (Georgeon 1989: 553); c'est la belle époque des boutiques et des restaurants à la mode dans la Grand' Rue de Péra, impensable sans l'apport des Ottomans non-musulmans. Les artistes minoritaires et aussi étrangers inspirés de l'Occident dominent les beaux-arts, l'architecture, le théâtre, domaine, ce dernier, surtout des Arméniens. Puis ce sont les Grecs, les Juifs et les Italiens qui forment la vie culturelle de la ville, et n'oublions pas les Russes qui arrivent entre 1919 et 1920 et qui influencent, eux aussi, la vie de la bourgeoisie et de l'aristocratie pérote ("I russi, per circa dieci anni, hanno dato a Stambul l'impronta del loro stile e della loro vita", voir Bova Scoppa 1933: 45; voir aussi les mémoires de la Baronne Valentine Taskin, publiés par Deleon 1993). Tout cela, bien entendu, en synergie avec les intellectuels et artistes turcs ottomans, très actifs et attentifs aux tendances occidentaux. D'autre part, on oublie souvent que ce sont aussi les Occidentaux ou plutôt les Ottomans non-musulmans qui se mêlent avec la culture orientale, surtout bien sûr dans le domaine de la musique, dont on va parler amplement, je crois, dans ces jours.

Enfin, ce sont des multitudes de variétés linguistiques qui colorent les rues de Constantinople, en particulier de Péra (Beyoğlu) et Galata, considéré comme une

véritable tour de Babel. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur l'annuaire oriental de 1912 qui énumère les noms et les métiers de la population pérote en nous fournissant deux ou trois turcs parmi tous les noms de famille grecs, arméniens, français, slaves, italiens, allemands, anglais (Deleon 1993: 95-168). La littérature turque plus récente a bien mis en évidence ce phénomène, depuis un certain point de vue: dans une des nombreuses publications de ce genre on trouve une caricature d'un marchand de journaux qui demande à un client déconcerté: "Qu'est-ce que vous regardez depuis une heure, Monsieur?" – "Je cherche un journal turc!" ("Bir saattir ne bakýyorsun Bayým?" – "Türkçe bir gazete arýyorum da!", Bastunç 1993: 21).

Mais ce n'est pas seulement Beyođlu, sinon aussi la vieille Stambul traditionnellement plus musulmane, qui parle bien des langues. On a déjà vu que le multilinguisme régnait aussi au milieu de la millet musulmane, bien qu'il faille constater que les communautés non-musulmanes (hormis le cas des Arméniens) démontraient à cette époque encore une résistance forte à l'assimilation linguistique, tandis que les circonstances religieuses et sociales ont sans doute favorisé plus vite un nivellement à l'intérieur de la population pluriculturelle musulmane. C'est pour ça qu'il faut souligner l'importance primaire des communautés non-musulmanes pour l'image multinationale de Constantinople à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. D'autre part, les statistiques cachent des réalités sur le plan linguistique, surtout au milieu de la millet musulmane, mais aussi dans le cas des non-musulmans, car on ne sait pas par exemple combien des "Grecs orthodoxes" étaient vraiment hellénophones, ou qui parmi les Arméniens parlait arménien ou turc. Pour cette raison il est impossible de tracer une image sûre de l'usage linguistique à partir des statistiques ottomanes et il faut consulter les informations des sources minoritaires.

Une des sources principales grecques sur l'Istanbul du XIXe siècle, l'oeuvre monumentale de Skarlatos Vyzantios, nous décrit la situation suivante:

" La première chose remarquable quant à la langue, c'est le fait que tous les sujets [non-musulmans] parmi les habitants de Constantinople sont au moins bilingues, car chacun entre eux est obligé d'apprendre, hors de sa langue maternelle, aussi le turc, inévitable pour leurs relations quotidiennes avec la nation régnante. D'autre part, presque tous les Ottomans sont monolingues, non seulement par antipathie et

présomption, mais aussi parce qu'ils n'ont pas besoin d'apprendre aucune des autres langues, puisque chaque sujet sait, nous l'avons dit, la sienne." (Vyzantios 1869: 592).

Cette observation très généralisante a besoin de quelque spécification. Premièrement Vyzantios se réfère ici à une caste de Grecs, Arméniens et Juifs qui, faisant part de l'administration et de la politique ottomane, sait le turc parce que ceux-ci "se sont mêlés dans les affaires politiques de la Turquie" – comme continue la citation. D'autre part, il faut bien supposer une connaissance de base pour communiquer "dans les relations quotidiennes avec la nation régnante" – mais en réalité c'était très souvent le cas contraire, c'est-à-dire les turcophones étaient plutôt les gens de service, les petits marchands, les vendeurs ambulants. En ce qui concerne les contacts qui excédaient le voisinage du quartier, un Grec ou un Juif n'avait guère besoin de savoir le turc en tant qu'il se mouvait généralement à l'intérieur de la propre millet, tandis que les contacts extérieurs privilégiés se situaient tout au plus dans les autres millets non-musulmanes. Ainsi, un Juif savait très souvent le grec, sauf le judéo-espagnol et le français, un Grec moyen parlait assez bien le français ou l'italien, mais la connaissance du turc est à considérer rudimentaire, et la fiction de la "langue dominante" est purement théorique (voir aussi Strauss 1997: 1557). Une exception était celle des Arméniens, qui déjà traditionnellement étaient bilingues et souvent monolingues, c'est-à-dire turcophones (Vyzantios 1869: 592), et on sait que la littérature turcophone en caractères arméniens était bien plus productive que sa correspondance grecque-turcophone, la soi-disante littérature "karamanly", d'ailleurs un phénomène originalement anatolien. Pour les Grecs, mais ça vaut aussi pour des autres minorités, il faut en plus considérer le facteur générationnel, puisque déjà au début du XXe siècle, les générations plus jeunes arrivent à apprendre le turc mieux que leurs parents. Dans un roman qui décrit bien la vie grecque d'Istanbul de ces années-là, la "Loxandra" de Maria Iordanidou, la vieille Loxandra qui, sauf quelques mots et des expressions phraséologiques ne connaît pas le turc, se fait traduire quelques fois des phrases des voisines turques par un de ses fils ou de ses filles et la petite-fille, Anna, comprend parfaitement le turc (p. 217). Mais c'est encore une exception: Alexis Alexandris dans son étude fondamentale sur la communauté grecque de Constantinople, soutient que les Grecs nés avant 1910 ne parlaient généralement pas le turc (Alexandris 1983: 192). Pour le début du XXe siècle et par rapport au turc il faut donc remarquer généralement un bilinguisme peu accentué chez les Grecs et les Juifs, sauf pour les classes de l'administration ottomane, et un bilinguisme marqué chez les Arméniens. Très intéressant ici le cas des grecs

orthodoxes turcophones venus de l'Anatolie pour s'installer à Constantinople au cours du XIXe siècle: à la différence des "karamanlý" restés en Anatolie, une grande partie des orthodoxes turcophones d'Istanbul étaient exposés aux efforts d'hellénisation au sein de la communauté grecque, ce qui n'a pas empêché, par exemple à la célèbre imprimerie des frères Misailidis, d'imprimer des livres "karamanlý" jusqu'aux années vingt du XXe siècle (voir Kappler sous presse § A.I.5). Le résultat était bien sûr la création d'un bilinguisme turc-grec assez répandu, tandis que la direction opposée, le bilinguisme grec-turc des grecs originellement hellénophones apparaît plus rare.

Beaucoup plus souvent on trouve chez les Grecs, mais surtout chez les Juifs, une autre combinaison de plurilinguisme, c'est-à-dire langue maternelle-français. Au cours du XIXe siècle avec la tendance à l'occidentalisation, le français a pris un rôle prépondérant non seulement dans la diplomatie, mais aussi dans les affaires et dans la vie culturelle et a ainsi remplacé l'italien comme langue internationale. Vers la fin du siècle et au début du XXe, l'usage du français est entré dans les familles pérottes, surtout dans celles juives. A côté du judéo-espagnol (ou ladino) et le grec, langue très répandue entre les Juifs, le français commence à être enseigné dans les écoles de l'Alliance Israélite Universelle depuis 1874 (Shaul 1994: 13). Comme effet du bilinguisme, le français influence si fortement le judéo-espagnol qu'on arrive à le caractériser comme "un français pérote qui se pavane en habit espagnol" ("ein in spanisch aufgeputztem Gewande einerschreitendes Perotenfranzösisch", Wagner 1914: xi) ou, récemment, comme "judéo-fragnol" (Séphiha 1986). En ambiance grecque cette influence se traduit en la circulation de chansons bi- ou plurilingues nées par plaisanterie dont un spécimen grec-turc-français se trouve dans une anthologie grecque de musique ottomane déjà du XIXe siècle ("Kallífônôs Seirên", première édition de 1859 et repris dans la seconde version de 1888; voir Kappler 1998: 155-159).

Malgré que l'enseignement du français soit plus répandu parmi les non-musulmans (en 1914, seulement 8,7 % des élèves dans les écoles françaises étaient des musulmans, voir Georgeon 1989: 541), et notamment chez les familles "levantines" (Mantran 1996: 303), l'occidentalisation et l'usage excessif du français se remarque également chez la bourgeoisie turque ottomane. C'est ça au moins l'image qui donnent les romans turcs de l'époque, comme ceux de Mizancı Murad Bey, de Mehmed Rauf ou de Hüseyin Rahmi Gürpýnar, qui se moquent de la francomanie régnante, mais il y a

aussi des "hommes de synthèse" comme le fonctionnaire Said Bey (son almanach a été publié par Dumont/Georgeon 1985) qui, bien qu'il apparaisse au public fondamentalement francophone, préfère quand-même les concerts de musique turque plutôt que les concerts de musique occidentale (Dumont/Georgeon 1985: 136).

Sur l'usage linguistique de la communauté bulgare on dispose de beaucoup moins d'informations, mais on peut bien supposer une connaissance générale du grec par formation religieuse et culturelle (une école bulgare bien fonctionnante existait pourtant entre 1857 et 1924, voir Iordanoglou 1995: 119), mais il faut mentionner une immigration de bulgares turcophones mêlés et parfois confondus avec les "karamanly" grec-orthodoxes (voir Stojanov 1979), ce qui a fait naître un plurilinguisme comparable à celui de la communauté grecque.

Pour tourner à notre propos initial de rechercher les réflexions du multilinguisme dans les oeuvres littéraires, on va porter notre attention sur quelques exemples de la production grecque istanbulite.

On peut dire que le XVIIIe et le XIXe siècle étaient encore riches de production plurilingues dans la littérature grec de Constantinople (voir Savvidis 1987). Skarlatos Vyzantios, déjà mentionné, énumère quelques noms de poètes phanariotes de philologie gréco-turque, en jugeant leurs oeuvres "dégoûtantes" ("to én aêdêsteron tou álloú"; Vyzantios 1869: 599). La tradition des poètes grecs d'Istanbul polyglottes continue aussi au début du XXe siècle comme démontre l'exemple d'Omiros Bekés (1886-1971; Savvidis 1987: 7; cfr. quelques poésies dans Vaios 1997: 78-88). Mais le plurilinguisme comme phénomène de la société ottomane ne joue plus le rôle dans la littérature qu'il a joué aux XVIIIe et XIXe siècles. Ce qu'il reste, sont des échos, des témoignages qui nous racontent un monde en train de changer et le cosmopolitisme devient simplement le sujet de plusieurs genres littéraires et poétiques, et fournit des motifs pour beaucoup de romans turcs et non turcs. Bien des allusions sont contenues dans le roman grec déjà évoqué, "Loxandra" de Maria Iordanidou (Estía: Athína 1990). Le récit, la vie d'une dame constantino-politaine de la basse bourgeoisie, a été écrit en 1963, mais l'histoire (celle de la grande-mère de l'auteur) est située entre 1874 et 1914. Maria Iordanidou qui est née à Istanbul en 1897 et a vécu dans la Ville jusqu'à 1923, décrit dans son livre la Constantinople de son enfance en nous fournissant beaucoup d'éléments sur le milieu pluriculturel de la Ville:

"Constantinople en ce temps-là était un mélange de diverses villes, faubourgs et villages, éparpillés sur les rives de l'Asie Mineure et de l'Europe. Et chaque ville, chaque faubourg, chaque village avait son caractère local, les coutumes et les usages de la population qui y tenait la majorité." (p. 19). Et, pour démontrer que ces populations ne se mêlaient guère, elle écrit à propos du quartier de Sultanahmet: "Dans les jardins des Turcs accroupis se chauffaient au soleil. De grandes fontaines avec l'eau qui coulait et un cercle de pigeons. Aucun Européen n'était assis là-bas – Turquie. Et aucun Turc n'était assis à Beyođlu – hellénisme." (p. 19). Parlant de Tatávla/Kurtulup: "Tatávla était le seul faubourg de la Ville avec population cent pour cent grecque. Un Turc, même si l'on priait, ne mettrait pas pied à Tatávla." (p. 37). Quelques-uns des quartiers originalement à majorité grecque sont en train de changer physiognomie justement dans les années du tournant du siècle, et comme beaucoup d'autres Grecs, aussi la famille de Loxandra déménage de Makrochóri/Bakýrköy à Péra ("C'est vrai que Makrochóri est devenu vide. Il s'est rempli de Turcs et Arméniens." ["tourkiá kai armeniá"]; p. 97). Aussi bien dans le vieux quartier que dans les environs nouveaux, chaque métier est assigné à une ethnie différente: "Ici c'est aussi le Tatare qui vend les oeufs, le poissonnier est Arménien et Epirote leur boulanger. Ici le salepçi crie de même 'saaalep, saaalep!' et le vendeur d'entrailles est Guègue [c'est-à-dire Albanais musulman]. Et le halvacy persan proclamait son 'keten halvasy' dans la même mélodie." (p. 125). Dans l'ensemble, la Ville est décrite comme un mélange de peuples, mais qui ne se touchent pas, par exemple quand elle dépeint la topographie du Bosphore: "La rive européenne du Bosphore était habitée en plus par les Grecs et en général par des Européens, Büyükdere, Tarabya, tous ces faubourgs faisaient penser à l'Europe. La rive asiatique c'était l'Orient. Là résonnait le davul [tambour] pour rappeler aux fidèles que c'était Ramazan. Là le muezzin trois fois par jour proclamait que un seul est Allah et que Muhammad est le Prophète d'Allah. Et quand cet écho arrivait à la rive d'en face, il arrivait comme une voix fabuleuse d'un autre monde." (p. 19; ce qui me rappelle exactement le sentiment d'un habitant de l'actuelle Nicosie du Sud à l'heure de la prière musulmane...).

Or, cette image des deux mondes qui ne se touchent pas, ne correspond pas toujours à la réalité quotidienne: la même Loxandra fréquente régulièrement le hammam (p. 58), elle dialogue amicalement avec des "hanoúmisses" turques sur le bateau du Bosphore grâce à la présence d'une musulmane crétoise hellénophone (p. 113-118), on se raconte les sketches de Nasreddin Hoca (p. 179) et même au Pirée elle est

heureuse de pouvoir bavarder avec le consul turc qui "savait très bien le grec" (p. 201-202). C'est au moins dans ces circonstances communicatives, donc dans les contacts linguistiques que les différentes réalités ethniques et culturels se mélangent et s'enrichissent mutuellement. Aussi dans une collection de contes de l'autre "grande dame" de la littérature grecque constantinopolitaine (Alexandra Papadopoulou [1867-1906], "Kórê eupeithês kai álla diêgêmata", Nefélê: Athína 1993) on trouve des allusions à l'usage de langues différentes. Généralement l'auteur donne une image purement grecque de la vie de ses protagonistes: ainsi les descriptions de la Ville pointent sur un Phanar très chrétien (p. 60) ou, à la rigueur, elle décrit les minarets de Stambul de nouveau comme une silhouette lointaine (p. 82), ou bien encore les autres ethnies, par exemple les Arméniens, sont dessinés comme des personnages nettement négatifs (par exemple p. 96). Seulement le chat s'appelle Beis (< bey, p. 62), d'ailleurs aussi le chien de Loxandra s'appelait Aslan. Mais malgré tout cela, on trouve, là aussi, une amie grecque de nom Kákia, qui, chaque fois qu'elle vient de visite, s'allonge sur le divan et chante des chansons turques ("I Kákia ótan mas epesképteto, exêplôneto sto diváni kai etragoudoúse touúkika"; p. 97).

C'est ainsi qu'on arrive au point final que je voudrais exposer. Probablement le lieu de contact le plus intense entre les cultures et les langues et le plus durable aussi, c'est le domaine de la musique. Je vais me limiter ici aux aspects linguistiques et particulièrement au plurilinguisme.

Les textes de chansons, généralement des þarký, bi- ou trilingues dans les anthologies gréco-ottomanes du XIXe siècle ont déjà été mentionnés (Kappler 1998; il faudrait ajouter aux chansons y incluses le "þarký Eleni" dans l'anthologie "Geni Sarki", éditée par Fotios Papadopoulos à Istanbul en 1876). Il s'agit de chansons d'amour avec un tone très ironique, frivole. Les langues impliquées sont - à part le grec, le turc et le français - le roumain et l'arabe. Ces anthologies ont une tradition manuscrite dès le XVIIIe siècle à Istanbul, mais on trouve des specimens déjà au XVIe siècle (voir Kappler sous presse: § A.II.1.). Il s'agit des "mismagiés" ou "metzmouádes" phanariotes qui furent composés d'après le modèle ottoman des "þiir mecmualarý" ou plus spécifiquement des "güfte mecmualarý". On transcrivait dans ces manuscrits simplement les textes des chansons courantes et plus à la mode, en notant le maqâm et l'usûl, et parfois on ajoutait des notes musicales dans la forme de la notation byzantine des neumes. Mais ce n'étaient pas seulement les textes grecs qu'on écrivait pour être chantés à chaque occasion convenable, mais aussi, et surtout,

des textes en langue turque transcrits en caractères grecs (ce qui a mené à l'appellation de ces anthologies comme "karamanlý", ce qui n'est pas du tout correct, car de ces livres ne se servaient point exclusivement les orthodoxes turcophones, mais ils étaient plutôt destinés aux grecophones d'Istanbul). À part les premières publications de textes grecs à l'intérieur des œuvres littéraires, comme "Erôtos apotelésmata", déjà évoqué, de 1792, on commence à imprimer ces metzmouâdes de contenu bilingue à partir de l'anthologie "Eftérpê" en 1830, suivie de 30 livres de ce genre jusqu'en 1914, c'est-à-dire que la première anthologie gréco-ottomane de güfte apparut bien 22 ans avant la première mecmua ottomane imprimée en caractères arabes, celle de Hâþim Bey (voir Kappler sous presse, Kappler 1991, Behar 1994, Bardakçý 1993). Bien que l'apogée de la culture musicale gréco-ottomane se situe autour de la seconde moitié du XIXe siècle, on a encore au moins trois imprimés musicaux bilingues au début du XXe siècle et la tradition plurilingue de la musique urbaine continue jusqu'à nos jours.

Ce sont aussi les bulgares qui commencent à publier des þarký turcs ou plurilingues; un éditeur particulièrement fécond dans ce domaine était Petko Slavejkov (le père du célèbre écrivain Pencho Slavejkov; voir Kappler 1998: 159). En plus depuis 1865 on imprime les chansons turcs dans les anthologies arméniennes (voir Kut 1993), tandis que les anthologies de textes musicaux plurilingues juives prospèrent surtout au début du XXe siècle (Kappler 1998: 164-165). Ajoutons encore que les éditeurs turcs ottomans, eux aussi, inséraient de temps en temps un vers dans une autre langue, notamment le grec (Kappler 1998: 164). Ce sont très souvent les mêmes chansons qui circulent chez les différentes ethnies, c'est seulement l'habit, le vêtement qui change: un þarký turc en alphabet grec, arabe, cyrillique, arménien ou hébreu, ou bien un vers grec en caractères arabes: la pénétration mutuelle de critères et formes qui ont complètement perdu leur identité, leur symbolisme national et qui ainsi forment peut-être le modèle idéal du pluriculturalisme, non pas fortuitement dans la musique. La musique qui se sert du multilinguisme pour souligner sa propre fonction interethnique. C'est à cette musique-là que je vais laisser maintenant la parole.

L'EXPRESSION MUSICALE DES IDENTITES CULTURELLES

2.1 LA QUESTION DE L'IDENTITE DE LA MUSIQUE SEPHARADE A LA LUMIERE DE LA DISCOGRAPHIE DU XXème SIECLE : NICOS TZANNIS

Producteur du CD « David Saltiel - Chanson juifs espagnols de Salonique » Nikos Tzannis-Ginnerup est architecte et musicien (kemence et luth d' Istanbul). Il vit et travaille à Salonique.

L'identité de la musique sépharade - et en particulier celle qui a trait à la tradition des grands centres urbains tels que Salonique, Istanbul et Smyrne - apparaît aujourd'hui comme une mosaïque d'éléments contradictoires provenant du Moyen Age de la péninsule ibérique, assortis de rythmes et d'instruments musicaux de la Méditerranée.

Pourtant la discographie d'avant-guerre, qui malgré sa richesse reste inconnue au grand public, nous révèle l'existence d'un monde musical parfaitement intégré à la société pluriethnique et multiconfessionnelle de l'empire ottoman. Aux débuts du 20ème siècle, des compagnies de disque ont commencé à produire des disques de musique sépharade, mondaine ou religieuse (Haim Yapadji, Issak Algazi, Victoria Hazan, Jaxques Mayesh). La tradition musicale sépharade a continué même au sein des états nationaux créés après la Seconde Guerre Mondiale.

L'identité de la musique sépharade à la lumière de la discographie du 20ème siècle- Nikos Tzannis-Ginnerup

Quelle est la sonorité et le style de la musique sépharade?

Il est difficile de donner une réponse à cette question d'autant plus que la majorité des gens ignorent l'existence même de cette musique. La réponse la plus représentative donnée par quelqu'un ayant été en contact avec la sonorité de cette musique, à travers les concerts peu nombreux, les rares disques produits et la bibliographie quasi-inexistante, pourrait être assez proche de la définition donnée dans le disque "Primavera en Salonicco", interprété par Savvina Yanatou.

"Les chansons sépharades forment dans leur ensemble une mosaïque contradictoire et charmante à la fois. Le Moyen Age européen ainsi que la tradition byzantine et arabo-persane coexistent à côté des éléments issus de la musique populaire de la péninsule ibérique, des Balkans et de la Méditerranée au sens large du terme. Il s'agit tantôt de morceaux musicaux originaux sur lesquels l'influence des nations ayant accueilli les Sépharades a joué un rôle de catalyseur, tantôt de mélodies empruntées, incorporées par la suite à la tradition sépharade non sans avoir subi les modifications nécessaires..."

C'est dans ce contexte que se situent la plupart des productions venant surtout de l'Europe occidentale et des Etats-Unis à l'exception des plus récentes productions venues de la Turquie et de la Grèce.

La musique sépharade est donc présentée comme une tradition musicale *sui generis* caractérisée par des éléments issus de la tradition musicale du Moyen Age européen combinés à des éléments issus de la région méditerranéenne au sens le plus large du terme, qui sont d'ailleurs à leur tour considérés comme faisant partie des origines de la musique européenne. Et tout cela placé, du point de vue géographique, dans les grands centres urbains tels que Istanbul, Sarajevo, Salonique et Smyrne.

Pourtant, une étude prenant comme point de départ la mémoire des générations sépharades ayant atteint l'âge de l'adolescence au moment de la Seconde Guerre Mondiale, nous révèle un monde dans lequel la musique ou plutôt les musiques, puisaient leurs références aux endroits mêmes où elles trouvaient leur raison d'être ainsi que leur fonction. Apparaissent alors des noms de grands compositeurs, des virtuoses ou des chanteurs. Des noms, des lieux où cette musique se jouait, se créait et se développait, que ce soit des synagogues, des lieux de divertissement – les *kahvehanes* populaires et les tavernes [*meyhane/meana*]– ou des lieux de travail et des usines. Des milieux très différents du point de vue social allant des quartiers populaires misérables aux hôtels particuliers acquis déjà à la francophonie. L'

occidentalisation de l' Empire Ottoman avait déjà commencé à la fin du 19^{ème} siècle, lorsque se sont établies les premières écoles de l' Alliance Israélite. Le démantèlement de l'Empire Ottoman et les contacts croissants avec l'Europe ne feront qu'accélérer les changements en cours. L'occidentalisation devient vite synonyme d'abandon des modes de vie pétris des règles religieuses ainsi que des structures d' expression traditionnelles telles que la langue et la musique.

Avec la naissance de la discographie au début du 20^{ème} siècle, des compagnies de disque européennes telles que *Columbia* et *Odéon* s' établissent dans les Balkans, le Proche et le Moyen Orient et investissent entre autres dans la musique sépharade avec comme centres de production les villes de Salonique, d' Istanbul et de Smyrne. Le matériel produit ne peut certes pas être considéré comme représentatif de toutes les formes musicales existantes pendant cette période (étant donné que la plus grande partie de la tradition orale n' a jamais été notée par écrit) . Ces disques ont comme contenu tantôt des succès éphémères, tantôt des chansons ayant une portée beaucoup plus étendue dans le temps et se référant à des événements liés au cycle de la vie, -à savoir la naissance, le mariage ou la mort- des chansons donc assez populaires pour faire l' objet d' une production de masse. Le nombre important d'enregistrements de chants religieux dans la discographie sépharade est un fait qui mérite aussi toute notre attention.

A partir des années 1920 nous trouvons d' abord des chansons enregistrées par Haim Yapadji (Haim efendi), et peu de temps après par Isaak Algazi (1889-1950) de Smyrne.

Dans presque tous ces enregistrements le chanteur est accompagné soit d' un petit orchestre soit tout simplement d' un *qanun*, d'un *ud* et d' un violon (*keman*).

En comparant ces enregistrements avec les enregistrements faits pendant cette même période et dans la même région par des chanteurs turcs et grecs (des enregistrements classés tous arbitrairement comme des "rebetika") nous constatons tout d' abord que très souvent la même mélodie apparaît chantée par le même style de voix dans les trois langues.

Nous remarquons ensuite le fait que très souvent les musiciens qui accompagnent le chanteur n'appartiennent pas à la même communauté religieuse que lui. Pour expliquer ces phénomènes il faut ne pas perdre de vue le cadre spécifique dans

lequel est exécutée à cette époque la musique de cette société toute particulière, dans les grands centres urbains, tels que Istanbul, Smyrne et Salonique.

Il y avait en effet au début du 20^{ème} siècle à Istanbul certains lieux publics spécifiques où l'on faisait de la musique pour le divertissement. Il s'agissait des *meyhane*, à savoir des tavernes populaires, dans lesquelles des musiciens issus sans distinction des différents groupes religieux et linguistiques (on y trouve aussi bien des Musulmans turcophones que des Tsiganes chrétiens, des Arméniens, des Rum [=Grecs] ou des Turcs) jouaient, selon les circonstances, une musique connue sous le nom de "*piyasa musigi*". Des orchestres plus grands et mieux organisés font plus tard leur apparition dans les *Gazino* en introduisant pour un public plus large une version popularisée de la musique savante, la musique dite *fasil*, dans le cadre d'une structure de concert. La langue restera toujours le turc, *lingua franca* de la musique, et ceci indépendamment de l'origine du compositeur, de la mélodie ou de l'auteur des vers mis en musique. Ainsi dans les *meyhane* et les *gazino* prendra progressivement forme et se développera une forme de musique populaire commune quant à son style à toutes les communautés d'Istanbul. On peut citer comme exemple la mélodie de la chanson sépharade "*Dos amantes*", arrachée à l'oubli grâce à la tradition orale et enregistrée en dernier lieu par le groupe *Los pasaros sefaradis*. Le plus vieil enregistrement dont on dispose de cette mélodie se trouve dans une anthologie des *makam karcigar* du compositeur arménien *Artaki efendi*, en vers turcs. La même mélodie est plus tard chantée dans les années 1930 en grec par la chanteuse juive Rosa Eskenazi. Les trois langues dotent pourtant cette même mélodie de vers tout à fait différents.

Quoiqu'on ait utilisé surtout le turc dans les *meyhane* et les *gazino*, il était tout à fait normal que chaque communauté traduise les chansons dans sa propre langue en les incluant ainsi dans son propre répertoire. L'adaptation d'une même mélodie à des langues différentes ne doit pas par conséquent être considérée comme quelque chose d'analogue aux copies d'aujourd'hui. La transposition dans d'autres langues d'un succès discographique ne peut pas être assimilée à la violation du droit d'auteur.

Isaak Algazi (1889-1952) constitue sans aucun doute une personnalité d'un grand rayonnement dans le monde sépharade pendant la période de l'entre-deux-guerres. Il était rabbin, chanteur et éditeur du journal *La voz del Oriente*. De nombreux

enregistrements avec sa voix dans des disques de 78 tours sont aujourd'hui conservés dans des collections particulières à travers le monde. Les enregistrements en question - et je ne me réfère pas ici aux enregistrements de *sarki* en turc, qui n'ont jamais cessé d'être écoutés tout au moins en Turquie – ont contribué de façon significative à l'élaboration d'une sensibilité musicale commune dans des communautés sépharades très éloignées les unes des autres. C'est à lui que l'on doit l'introduction d'instruments musicaux dans les synagogues². Son répertoire est très varié tout en restant en règle générale, dans le cadre de la technique vocale modale des *makam*. Il comporte des chansons en juif-espagnol avec des mélodies et des modes de jouer s'apparentant tantôt à la musique populaire et tantôt à la musique savante ottomane. L'hymne sioniste interprété sous accompagnement de piano et de *ut* constitue incontestablement dans ce contexte un cas bien à part ! Son répertoire comporte aussi un grand nombre d'hymnes religieux accompagnés d'instruments musicaux. La langue la plus courante reste pour ces hymnes l'hébreu classique, chanté pourtant dans les formes les plus sophistiquées de la musique ottomane. Ces enregistrements reflètent en grande partie l'art de chanter [*Hazanear*] enseigné dans les écoles rabbiniques.

La mort de Algazi en 1952 à Montevideo de l'Uruguay entraînera tous ces enregistrements dans l'oubli, sans pour autant les effacer de la mémoire des personnes ayant appartenu aux générations qui ont pu suivre sa carrière.

Victoria Hazan est une des rares femmes sépharades à avoir enregistré des disques en juif-espagnol. On la trouve présente dans la discographie de la période allant de l'entre-deux-guerres au milieu de la Seconde Guerre Mondiale. Son répertoire comportait – selon la publicité faite par la *Metropolitan Records* – des chansons d'Istanbul en juif-espagnol, turc et grec. On retrouve ici de nouveau des chansons chantées dans les trois langues.

Il convient de citer ici parmi ses chansons le *Cante de la Victoria* joué par un orchestre composé de violon, clarinette, *kanun* et *darabuka*, au rythme de la danse du ventre sur le *makam Kurdili hicazkar*. Un soldat juif enrôlé dans l'armée américaine dit adieu à sa bien-aimée et part faire la guerre contre les nazis, en la rassurant dans la dernière strophe de la chanson avec la phrase caractéristique : "*De Hitler tomaremos la venganza*". (Nous nous vengerons de Hitler).

Un autre grand chanteur, Jacques Mayesh, fait à la même époque son apparition en faisant, à l'instar de Victoria Hazan, des enregistrements aux Etats-Unis. Son

² E. Seroussi, The life of Isaac Algazi of Turkey.

répertoire est marqué par le style de Smyrne (*Smyrneiko*), un genre de musique urbaine de Smyrne chanté en grec, qui a constitué, après l' échange des populations en 1922, le point de départ du *rebetiko* en Grèce. Jacques Mayesh suit dans sa façon de chanter le style des grands chanteurs du *Smyrneiko*, à savoir de Nourou, Roukouna et Perpiniadi.

Il est intéressant de noter à cet égard l'absence totale de *bouzouki* dans son répertoire de *rebetika*. Ainsi dans la version juive espagnole des *rebetika*, et on peut citer ici comme exemple le "*Onde topo una k'es plaziante*", Mayesh se fait accompagner seulement d'un *ut* et d' un violon, alors que dans la version grecque de cette même chanson l' orchestre est composé de *bouzouki*, *baglama*, guitare et accordéon. Je suppose que c'est pour cette raison, étant donné aussi le nombre très restreint de *rebetika* dans son répertoire appartenant à l'époque qui a vu l' introduction du *bouzouki*, que Mayesh ne figure pas parmi les musiciens faisant partie de la génération du *rebetiko* classique.

Avec la fin de la Seconde Guerre Mondiale la situation change radicalement. Les communautés sépharades des Balkans sont en grande partie exterminées et dispersées. Seule subsiste encore celle de la Turquie, qui subit elle aussi de plein fouet les conséquences de la création d' un État national, la République Turque de Kemal Atatürk, à la place de l' empire multinational ottoman. Le judéo-espagnol cède désormais sa place au turc dont l'enseignement devient obligatoire pour tous les citoyens Turcs.

Cette musique perd ainsi désormais son public.

La création de l'Etat d'Israël constitue après la guerre un nouveau facteur qui aura à son tour un rôle déterminant à jouer dans son évolution.

Comme beaucoup d'autres nouveaux Etats de cette région (marqué de surcroît par son caractère d'Etat formé presque exclusivement d'immigrants d'origines linguistiques, sinon ethniques, différentes), Israël entreprend de construire une culture nationale fondée sur les idéaux du judaïsme et de la "Méditerranéité".

Il convient de mentionner ici deux personnages importants à savoir Isaac Levi (1919-1977) et Yehoram Gahon. C'est à Isaac Levi – journaliste, collectionneur de chansons et chanteur lui-même – qu' a été confiée la lourde tâche d' établir une collection des

chansons sépharades, ainsi que de les adapter et de les présenter à un public désormais plus élargi grâce aux médias. Son oeuvre, l'anthologie des "Chants Judéo-espagnols" constitue le corps du répertoire de la musique sépharade sous sa forme la plus connue aujourd'hui.

L'oeuvre entrepris comportait la transformation des rythmes asymétriques en rythmes symétriques ou 3/4, c'est-à-dire en valse, la simplification de la mélodie et son harmonisation, c'est-à-dire sa transformation de musique modale en musique polyphonique. Il s'agissait entre autres de faciliter l'interprétation de cette musique par de grands orchestres et des chorales. Isaac Levi a réussi à s'imposer, tout en vivant dans un milieu ashkénaze, en apportant par le moyen de la langue, la vision d'une Espagne médiévale.

Quant à Yehoran Gaon, il est le chanteur en qui tout cet effort s'est incarné avec beaucoup de succès. Chanteur et acteur à la fois, il a charmé avec sa voix non seulement les Israéliens, d'origine sépharade ou non, mais aussi un public international beaucoup plus large. Il a ainsi réussi à imposer, dans les années 1970 avec sa voix et son orchestre de musique légère, un son et un style reconnus aujourd'hui comme étant incontestablement sépharades. Les enregistrements effectués par Yehoran Gaon serviront dans les années qui suivent de matière première pour beaucoup d'autres enregistrements à travers le monde.

Plusieurs productions ont ainsi fait leur apparition surtout en Europe et aux Etats Unis, ayant, à part quelques rares exceptions, presque toutes en commun le fait qu'elles provenaient de gens étrangers à la culture et à la tradition musicale ottomanes, et qu'elles s'adressaient à un public de non-Sépharades. Dans la plupart d'entre elles – et on peut ici citer comme exemple les Malgrana en Allemagne – les chansons sont présentées, mises en orchestre et chantées dans un style soi-disant "médiéval". Cela a conduit à l'assertion paradoxale que la musique sépharade était une forme de musique médiévale ibérique qui nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui sans avoir subi trop de changements, à l'instar de la langue judéo-espagnole!

A partir de la fin des années '80 apparaissent des productions dans les pays dans lesquels a pris forme la musique sépharade à savoir en Turquie, en Grèce et en Yougoslavie. Elles ont toutes en commun une préférence marquée pour les références locales à l'encontre de la vision imaginaire du Moyen Age ibérique.

Flory Jagoda – une Sépharade de Yougoslavie –enregistre des chansons dans un style local facilement reconnaissable.

En Turquie Jak et Jannet Esim font leur premier enregistrement en 1992. L'interprétation vocale et la partie orchestrale de leurs chansons, dans leur majorité stanbouliotes, sont imprégnées du style de la musique légère contemporaine. Des instruments comme le *ut* ou le *kanoun* ne sont pas utilisés et cela malgré le fait que la plupart des mélodies sont issues de la tradition modale des *makams*.

L' Association d' Aide aux Personnes Agées de la communauté juive d' Istanbul a édité en collaboration avec Jak Esim des enregistrements faits dans années 1970, dans lesquels le grand Hazzan stanbouliote Isaac Machoro chantait des hymnes religieux accompagné de musiciens Turcs. Jak Esim a choisi d' ajouter aux enregistrements d' origine la guitare, jouée par lui-même, ainsi que le son de l' eau qui coule, pour rappeler sans doute le patios de l' Andalousie.

Los pasharos Sefaradis d' Istanbul constituent un phénomène analogue. Il s'agit de musiciens amateurs qui ont utilisé comme matière première aussi bien les vieux Sépharades d'Istanbul que les enregistrements de Yehoran Gaon. On entend dans leurs cassettes les voix de Karen Gershon et de Izzet Israel Bana accompagnées de guitare et de *kanoun*, sans aucune considération pour la tradition musicale à laquelle se rattache chaque chanson, qu' elle soit ottomane, italienne ou de rebetiko.

Dans le milieu des années 1990 nous avons deux nouvelles productions en Grèce ayant comme sujet les chansons sépharades, présentant certaines similitudes mais aussi des différences assez importantes entre elles.

L'Université "Aristoteleion" de Thessalonique en collaboration avec des personnalités de la Communauté Juive a enregistré en 1995 le CD intitulé "Primavera en Salonicco" interprété par la chanteuse grecque Savinna Yannatou.

De nombreuses sources ont été utilisées pour cet enregistrement, allant des enregistrements des vieux sépharades et du groupe allemand de musique médiévale Mangrana aux disques de Yehoram Gaon ainsi que d'un disque datant de l'avant-guerre. Il est normal par conséquent qu'aussi bien l'orchestration que

l'interprétation des chansons portent l'empreinte du style de la matière première utilisée, et qu'elle varie du style médiéval au rebetiko ou au style oriental.

En 1998 est sorti sur mon initiative, à la suite de mes propres recherches sur ce sujet et avec le soutien de la Communauté Juive de Salonique, un CD portant le titre "David Saltiel – Chansons Judéo-espagnoles de Salonique", dont j'ai été aussi bien le producteur que l'organisateur de la production. Dans ce CD, David Saltiel, âgé à l'époque de 65 ans, a interprété des chansons de son propre répertoire, accompagné d'un orchestre composé de violon, *kanoun*, *ut*, *kemence* et *def*.

Selon le musicologue Edwin Seroussi [je cite à partir de sa contribution dans le livret accompagnant le C.D.] :

"Les enregistrements de ce disque renvoient au style qui existait avant l'entrée de ce répertoire au marché mondial. A l'opposé des musiciens de sa génération, dont la plupart ont immigré après l'Holocauste, Saltiel n'a jamais quitté son pays natal et a pu ainsi être tenu à l'écart de nombreuses influences extérieures qui ont marqué les répertoires sépharades. Le répertoire unique de Saltiel reflète la situation de la chanson sépharade telle qu'elle était à Salonique avant sa redécouverte à la période qui a suivi la Seconde Guerre Mondiale. Le son particulier de ce CD rappelle les disques de 78 tours de la période de l'entre-deux-guerres."

La musique dans son ensemble est strictement modale sans aucun usage de la polyphonie et reflète un milieu spécifique et l'esthétique d'un homme du peuple qui n'est pas passé par l'enseignement de l'Alliance Israélite Universelle.

J'ai dit au début que la musique sépharade est censée être une "mosaïque *contradictoire et charmante à la fois*". Est-ce cela une particularité de la seule musique Sépharade? Ne peut-on pas dire la même chose pour la musique turque ou la musique grecque?

La réponse à cette question présuppose une comparaison de l'ensemble des musiques des différentes communautés de cette espace géographique à une époque donnée. En ce qui me concerne je pense que, vu le matériel existant, cette affirmation est valable pour les musiques de tous les groupes ethniques et religieux qui se trouvent établis dans les grandes villes de l'empire ottoman pendant la période allant de 1850 à 1930.

Une des conséquences naturelles de l'occidentalisation de l'empire ottoman a été l'abandon progressif des éléments culturels de la civilisation ottomane et leur remplacement par des éléments équivalents d'origine européenne, phénomène d'ailleurs toujours en oeuvre dans les États nationaux issus du démantèlement de cet empire. Cela a concerné d'abord la bourgeoisie des villes avant de s'étendre de façon beaucoup plus lente aux couches populaires. C'est ainsi que la clarinette et le violon trouveront vite une place parmi les instruments populaires des Balkans et du Moyen-Orient.

Des différences culturelles déjà existantes à l'intérieur des différentes classes sociales ont par ce processus été amplifiées et cela, loin d'être une particularité propre aux Juifs, était valable pour tous les groupes ethniques et religieux.

Nous verrons ainsi la musique de l'Europe occidentale s'établir à côté de la tradition classique ottomane et coexister bientôt avec elle. Cette rencontre a d'ailleurs produit de nouvelles combinaisons musicales, comme par exemple la musique ottomane harmonisée ou la musique européenne dotée d'éléments provenant des *maqams*.

Des phénomènes analogues sont à remarquer dans les musiques populaires. Nous venons de citer déjà le cas de la clarinette et du violon.

S'il y a pourtant un trait qui caractérise plus particulièrement les Sépharades, c'est la facilité avec laquelle ont été introduites et assimilées des musiques hispanophones, comme la musique de l'Espagne et de l'Amérique latine, ainsi que la musique italienne.

Aussi, les plus vieilles de ces chansons européennes entrées à l'époque dans le répertoire sépharade peuvent très facilement être considérées aujourd'hui comme faisant partie d'un héritage sépharade beaucoup plus ancien, voire même médiéval. La discographie, dont nous disposons pour le moment, nous révèle pourtant un nombre très limité de chansons européanisantes par rapport aux chansons qui suivent la tradition orientale. J'explique personnellement ce fait par l'abondance sur le marché de l'époque des disques d'origine européenne, française, italienne ou espagnole.

En conclusion, je voudrais souligner que le grand obstacle auquel se bute la recherche dans ce domaine est la rareté du matériel existant. Le manque presque total d'anthologie de partitions de la forme initiale des chansons, de matériel photographique catalogué et surtout d'enregistrements, commerciaux ou non, et ceci d'autant plus que l'enregistrement de la transcription systématique des chansons par des musicologues ou des amateurs- surtout des Israéliens- ne commence qu'aux années 1950.

Nous n'avons pas la possibilité aujourd'hui d'entrer en contact avec ce monde musical et cette situation est vraiment paradoxale. Il n'existe pas de rééditions des enregistrements sépharades de l'avant-guerre, à l'instar des enregistrements du tango ou du rebetiko, qui a été redécouvert en Grèce dans les années 1970. Les rares éditions à circulation restreinte constituent la seule exception à cette règle.

La réédition de ces vieux enregistrements aurait non seulement complété l'image que nous avons aujourd'hui de cette musique, mais elle aurait aussi contribué à la renverser en posant sur de nouvelles bases – moins influencées par des idéologies – la vision globale de la culture musicale sépharade.

Bibliographie

1. Edwin Seroussi: Reconstructing Sephardi music in the 20th century: Isaac Levi and his "Chants Judo-espagnols" *The world of music* 37(1) –1995
2. Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaac Algazi from Turkey "Renanot" The Institute for Jewish Music, Jerusalem 1989

DEBAT

Mr. Erguner : On connaît des chanteurs de rebetiko comme Rosa Eskenazi, qui sont d'origine judéo-espagnole, pour autant, il n'existe pas, à ma connaissance, d'enregistrement. Ils ont chanté uniquement en grec. Est-ce qu'il y a une raison pour cela ?

Mr. Tzannis-Ginnerup : Je crois que c'est l'idéologie. Un écrivain qui parlait avec elle, Lefteris Papadopoulos, il lui pose toutes les questions, sauf sur sa propre culture sa propre langue. Il le demande : en quelle langue est-ce que vous chantez, elle répond : en turc !. Mais il y a une chanson en grecque, 'ma fille juive' où elle parle en espagnol.

Mr. Erguner : Je voudrais juste apporter une précision en ce qui concerne les termes, *pissimusicis*, et *gazino* parce que c'est comme un domaine qui concerne notre domaine de recherche sur la musique populaire d'Istanbul. Nous savons qu'entre 1920 et 1950 cette musique a connu beaucoup de répressions et des difficultés d'existence institutionnellement. Beaucoup de musiques savantes se réfugiaient dans des lieux publics comme les *gazin*os. Alors dans ces *gazin*os, la musique était interprétée par des grands maîtres de l'époque de la musique savante. Et eux aussi chantaient le répertoire d'une manière très étonnante, c'était de la musique savante la plus pure possible, par exemple un chanteur comme Zeki Müren qui est très connu. Même lui au début de sa carrière il a commencé son répertoire avec des *beste*, non pas même de *charki* C'est là que la musique savante était réfugiée. Mais à partir des années 1950 il y a eu un milieu plus académique qui a réussi à entretenir la musique traditionnelle en l'état, ils ont commencé à traiter ces musiciens, purement traditionnels réfugiés dans les lieux publics comme les *gasinos*, comme étant des musiciens de *piazza*, d'une manière péjorative..

Mr. Tzannis-Ginnerup : Le *piazza* s'est développé en style virtuose, il n'était pas utilisé par la musique savante, par les musiciens tziganes. Je ne le dis pas en pensant péjorativement, c'est seulement selon les lieux.

2.2 THESSALONIQUE DANS LES CHANSONS POPULAIRES JUDEO-ESPAGNOLES : RENA MOLHO

Rena Molho est docteur en histoire et civilisation de l'Europe, maître de conférences en histoire des Juifs de Grèce au département des sciences politiques et d'histoire de l'Université Panteios d'Athènes.

Pendant l'empire ottoman, quand la communauté juive de Salonique était la plus grande du monde, la ville était identifiée comme la « Jérusalem des Balkans ». Au moment où les Juifs constituaient la majorité de la population multiethnique de Salonique et pratiquaient toutes les professions, ils étaient représentés dans toutes les classes sociales et déterminaient largement les dynamiques sociales et politiques de la ville.

Les chansons Judéo-espagnoles qui ont été écrites et chantés par des musiciens locaux à la fin du 19ème siècle décrivent la vie de tous les jours de la communauté juive de la ville, également connue sous le nom de « madre de Israël ». Elles constituent une source supplémentaire et un outil interdisciplinaire pour l'étude de l'histoire sociale de la communauté.

Salonica in the popular Judeo-Spanish Songs-Dr. Rena Molho

The historical background in the Judeo-Spanish Songs of Salonica.

Thessaloniki is the central metropolis of the Balkan peninsula due to its strategic position on the Via Egnatia, the great Roman road that starts in Italy and runs to Constantinople, uniting the West with the East. At the same time the port of Thessaloniki on the Thermaic Gulf constitutes the main outlet of the Macedonian hinterland to the Aegean Sea and the Mediterranean. Founded in 315 BC, Thessaloniki has been in continuous existence for over 23 centuries. Throughout its 2300 years existence, this coveted city has been conquered by many different peoples who succeeded one another as its masters, yet, it has always harbored a Jewish community. During the Ottoman period, when its Jewish community was the largest in the world, the city was called the "Jerusalem of the Balkans".

The first Jews that settled in the newly-established Thessaloniki in 315 BC were given their freedom by Alexander the Great in 322 BC. He and his successors granted them equal citizenship and this led to their spontaneous hellenisation. Cassander, who succeeded Alexander as king of Macedonia and founded Thessaloniki as his new capital, used incentives to bring Jews, among others, to populate the new Macedonia capital.

Under the Romans the Greek-speaking Jews, known as Romaniotes, enjoyed an autonomous communal and judicial administration. The quick christianisation of the Greeks of Thessaloniki by saint Paul in 54 AD has been attributed to their exposure to Jewish monotheistic ideas. Favourable conditions attracted many Jews to migrate to Macedonia, especially during the subjugation of Palestine to the Romans.

When Christianity became the official state religion, in the fourth century, laws enacted against the Jews rarely took effect because the Byzantine Empire was more preoccupied with Christian heretics and the invasions of the Slavs and the Saracens. In fact, during the Crusades many western Jews settled in Byzantine towns to escape persecution.

The ottoman conquest of Macedonia coincided with a great influx of European Jews expelled from their home countries, and particularly from Spain in 1492. At the time, Salonika had only 2 000 inhabitants, so that the 20 000 Spanish Jews or Sepharadim that settled in the city contributed to its demographic and economic rebirth. They were active in international commerce finance, medicine and pharmacy. Many of them were skilled craftsmen and introduced many new arts such as the manufacturing of weapons and gun powder as well as textiles. Thus, the Sepharadim contributed to the development of Salonica, gave an international character to the city and made it into the second most important city in the Ottman Empire. In the 16th century, during the Golden Age of Salonica, the Sepharadim established many libraries, an important Talmudic Academy as well as a printing press and a Conservatory for Jewish religious singing "piyoutim".

The Spanish Jews that came in the end of the 15th century were more numerous and better educated than the local Romaniote and the Askenazi Jews that had arrived earlier, and soon assimilated these older communities. Within 100 years all the Jews of Salonica spoke Judeo-Spanish. As the Jews represented more than 50% of the

city's multiethnic population, this language was also spoken by any Christians or Muslims, underscoring the peaceful co-existence of the various ethnic groups living in the city.

Judeo-Spanish was initially a koine, a melting-pot of the different Spanish dialects spoken by all the Sepharadim established on the Ottoman lands. In the course of time, it borrowed many elements from the Greek and Turkish neighbouring cultures.

In the 17th century Salonica started to decline, the Jewish community was unable to pay its taxes to the Sultan and soon commerce passed into the hands of Greek, Valach and French merchants. Economic decline brought spiritual and social impoverishment and, as a result, the Salonica community lost its former glory. Yet, the city continued to attract new Jewish settlers and the population of the community continued to grow.

Early in the 19th century, the Jews were relieved from heavy taxation, but their economic and cultural rehabilitation came only after the Alliance Israelite Universelle created popular and vocational schools (1873-1910). Salonica acquired then a class of skilled and specialized workers who met the needs of an evolving industrial society. Between 1878 and 1914, flour-mills, brick factories, breweries, soap-works and skill-worm nurseries, carpet- and shoe-making factories and, above all, several large tobacco workshops were created, mainly by Jews. Nevertheless, the vast majority of the Jews of Salonica were poor, often unemployed, and were mainly porters, boatmen, fishermen, peddlers, artisans, or menial workers. Their life-style has left its imprint on the local popular Judeo-Spanish songs, replete with working class characters, as is illustrated in many of the songs composed in Salonika.

For example in one entitled *La Serena*³ which starts with the phrase "En la mar ay una torre" a Jewish seaman appears to be seduced by a Jewish girl in a tower by the sea. This image is evocative of the White Tower of Salonica, which borders the sea and constitutes the most characteristic site of the city in the end of the 19th century. Alternatively, the girl in the song may have belonged to the personnel of the impressive villas along the seafront that were also called "towers" or *torres*. As the song makes illusion to other communities it underscores the completeness of the social spectrum in this particular city where maidens as well as sailors were all Jewish.

³ Translated by Nikos Tzanis-Ginnerup who produced the CD of the Jewish-Spanish Songs of Salonica sang by David Saitiel, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany.

It should be noted that it was not very common to find other Jews in the Diaspora exercising these trades. In fact, in the 1920's Ben Gourion and Ben Zvi were compelled to bring some of Salonika's Jewish boatmen and fishermen to Palestine in order to break the Arab monopoly in these professions, while the massive migration of 10 000 Jews after the Campbell anti-Semitic incidents in the 1930's manned the ports of Haifa and Yaffo with many skilled longshoremen from Salonika⁴.

Similarly, in another song entitled *La llamada de la morena*⁵, (The call of the brunette) a Jewish girl whom the sailors acknowledge as one of their own, appears confident that regardless of her appearance and her social position, her charm suffices to allow her to enter all social classes. The Greek verse "Mavra matia mou" (my lovely dark eyes and the admiration of the king's son, who could be either Muslim nor Christian, but possibly also a Jew of the haute bourgeoisie, attest to the probable intermingling of the different ethnic groups or social layers that distinguished Salonika's population. In the case of musicians it is certain that they shared more than just aesthetic values.

In another song, entitled *La huerfana del prisionero* or more known as *Yedikule*⁶, an orphan Jewish girl is betrayed by her lover who is subsequently jailed in Yedi kule the ottoman prison of Salonika.

Compromising a girl is a punishable act according to Jewish law, which was scrupulously observed in the city. In fact there were 4 Jewish courts, *batei din*, that specialized in 4 different categories of offences, among which one that only dealt with matters concerning orphans and widows⁷. Also up till the end of the 19th century the city's Jewish community had its own communal prison to enforce the decisions of its courts of justice. It is thus quite likely that the song was written after the Jewish prison was abandoned, in 1880, since when Jewish prisoners were jailed in the Turkish prison known as Yedi Kule.

⁴Rena Molho, «I Evraiki paroussia sti Thessaloniki» (The Jewish Presence in Salonica), in Greek, in *Paratiritis*, winter 1994, pp.13-52.

⁵Translated by Nikos Tzani-Ginnerup *op.cit.* CD. *David Saltiel*, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany

⁶*Ibid.*

⁷This one was called *Beit Din yetoumoth ve Almanaot*. Rena Molho, *Oi Evraioi tis Thessalonikis, 1856-1919: Mia idiateri koinotita* (The Jews of Thessaloniki, 1856-1919 : A Unique Community), Themelio, Athens, 2001, p. 67.

In another song *la cigarrera*, more commonly called the *Vistidico blu*⁸, a poor Jew is enamoured with a Jewish girl wearing the blue dress uniform that distinguishes her as a tobacco worker. Many tobacco workers lived in *Regie vardar*, one of the numerous Jewish working class neighbourhoods of Salonika, and were employed locally in the *Regie* tobacco factory. The song's brief description of the drab neighbourhood is evocative of the conditions that prevailed in the *Vardar* quarter, an area with narrow dark streets, surrounded by malaria-infested swamps. The poor Jewish neighbourhoods covered a large part of the city and poverty was widespread among the Jews in Salonica⁹. This was the main reason that its inhabitants were extremely vulnerable in diseases and epidemics. To that effect the community leaders had assigned a committee of physicians to study the issue and come up with proposals for the solution of the problem. But after this committee visited the *Vardar* Jewish quarters came to the conclusion that unless the poor were provided with a minimum of food and heating, there was no point of giving other medical council to annihilate the diseases¹⁰. In fact poverty was so widespread that even in 1912, when many of the poor were by then specialized in some profession that allowed them to find employment, the Community was still supporting 6 000 out of the 13 000 Jewish families living in the city¹¹.

Along the songs depicting the difficult conditions of Jewish livelihood in Salonika, there are others reflecting the good times enjoyed by the daily workers living in the city. *El encalador*¹² is a funny and entertaining song that speaks of a Jewish whitewasher having an illicit encounter with a married lady. With pep and humour it reflects another one of the various trades practiced by local Jews, who at the same time appear to have the luxury of indulging in human weaknesses. It could be argued and I would agree to it, that there were also Jewish whitewashers in all the other important Jewish communities of the Ottoman Empire such as were Istanbul, Ismir or Bagdad, where they could probably have an illicit affair with the lady of the house too. I doubt, however, that these Jews, who were a minority in a Moslem milieu, would feel free enough to put their morality at stake in a popular song heard and sang by all ethnic groups, as did the *Selanikis*.

⁸ Translated by Nikos Tzanis-Ginnerup *op.cit.* CD. *David Saltiel*, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany

⁹ Rena Molho, *Oi Evraioi tis...*, *op.cit.*, pp.109-120.

¹⁰ *Archives de l'Alliance Israélite Universelle*(hereafter *Arch of the A.I.U*), Greece, report by Ch.Allatini on the 24 November, 1897.

¹¹ *Central Zionist Archives*, (hereafter *C.Z.A.*) file Z3/119, letter by D.Florentin, 15 December, 1912.

¹² Translated by Nikos Tzanis-Ginnerup *op.cit.* CD. *David Saltiel*, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany.

La alegría de Djako¹³ (The joy of Jacko) completes the picture of the variety of professions exercised by the Salonikans along with other Sephardi Jews. One sees an itinerant Jewish musician who earns his living by playing the violin and dancing in family celebrations such as weddings or circumcisions (berish-brit). The celebrations and family occasions among the 70 000 Jews of the city provided work for a large number of musicians and singers, who were mostly Jewish but also Christian, Muslim or even Doenne and Gipsy performers¹⁴.

At the turn of the 20th century, Salonica was connected to Europe by railway, its port was renovated and the city entered modernity. The creation of banks by the Jews and by the Greeks, facilitated the commercial activities of the city and contributed to its economic growth and social uplifting. The Ottoman Reforms, which took effect during the same period, prompted the reorganisation of the Jewish community under the control of secular and efficient leaders. This liberal spirit, that culminated into the Young Turk revolution, enabled also the Jews to organize their first cultural and political (Zionist and assimilationist) associations.

One of the most impressive organizations created in 1909 by a group of Salonica Jews was the Socialist Federation¹⁵, that the time was the most important workers' union in the Empire. Most of its members being Jewish workers of different trades. It had published four Judeo-Spanish newspapers such as were the *Jornal des Laborador* (1909), the *Solidaridad Ovradera* (1911), the *Avanti* (1911) and *Il Combate* (1913), that were often translated also in Greek, Turkish, Bulgarian and even Armenian aiming to attract members from all the ethnic groups living in the city¹⁶.

Between 1865 and 1940, more than 40 Jewish newspapers were published in the city, mostly in Judeo-Spanish but also in French and in Greek, representing all the prevailing political tendencies. As the Jews constituted the majority of Salonika's multiethnic population and practiced all professions, they were represented in all

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Rena Molho, *Oi Evraioi...*, *op.cit.*, pp. 29-48. Rena Molho, «The Judeospanish, a Mediterranean Language in daily use in 20th Century Salonica», in the proceedings of the conference *Cultura Sefardita al Mediterrani*, Girona, 27-29 March 1998 in *La Cultura del Llibre : Herència de Passat; Vivència de Futur*, Comissio Europea Culturae dei Mari, Ajuntament de Girona, Girona, 1999, pp.247-267.

¹⁵ Paul Dumont, "Une organization socialiste ottomane: La Fédération Ouvrière de Salonique", *Etudes Balkaniques*. 1975, no.1, pp.76-88.

¹⁶ Rena Molho, «The Judeospanish, a Mediterranean Language...», in *La Cultura del Llibre : Herència de Passat; Vivència de Futur*, Comissio Europea Culturae dei Mari, Ajuntament de Girona, Girona, 1999, pp.247-26.

social classes and largely determined the city's social and political dynamics. It is indicative, for example, that the port of Salonika remained closed on Saturdays as well as during all Jewish holidays up until 1923, that is 10 years after the city was incorporated into the Greek State¹⁷

The annexation of Salonika by Greece was viewed with some apprehension by the Jews as the city would be cut off from its vast economic hinterland, lose its commercial importance in the Balkans and become a border town in a national state. As the propaganda of the neighbouring countries coveting Thessaloniki tried to gain the Jewish population on its side, the Community chose allegiance to the Greek government and presented a memorandum requesting preservation of its cultural autonomy which was fully satisfied. Within the Greek state the Jews enjoyed the same civil rights as all the other Greeks¹⁸.

Many popular songs paint a refreshingly candid picture of the simple everyday life and the joie de vivre of the Salonika Jews, attesting thus to the freedom they enjoyed in their social or religious activities until the Shoah. In *el komer de la manyana*¹⁹ a girl laments that her parents are oblivious of their responsibilities to marry her and even lose her dowry playing cards; while in *Los banyokos de mar*²⁰ the Salonika Jews of the beginning of the 20th century appear modern enough to be swimming in mixed baths as well as to be singing sexy and flirtatious verses. Thus, it is not surprising to see them genuinely happy into expressing worldly wishes like "que mos mande mucha ganancia" in religious songs such as in *Dia de alhad*²¹, or to joyfully apply humorous and even obscene language to draw Aman's portrait in *La caida de Haman*.

Unfortunately this exceptional "normality" was doomed to end when the big fire broke out in Salonika in 1917 and destroyed the most densely populated area in the center of town. According to a census undertaken by the Greek government after the fire, that had broken out on 18 to 19 August, the number of dispossessed

¹⁷ Rena Molho, «I Evraiki paroussia sti Thessaloniki» *op.cit.*.

¹⁸ Rena Molho, «The Jewish Community of Thessaloniki and its Incorporation into the Greek State, 1912-1919», in *Middle Eastern Studies*, 1988, vol.24, pp.39-403.

¹⁹ Translated by Nikos Tzanis-Ginnerup *op.cit.* CD. *David Saltiel*, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* *A Dio alto kon su gracia, mos mande mucha ganancia* (Let God's greatness and grace send us a lot of earnings).

reached to 73448, of them more than two-thirds in all, 52 000 were Jewish²². Forty thousand of these latter were completely destitute. Many thousands were cramped in small rooms, 2133 families camped in tents, 685 families sheltered in stables, warehouses or in open fields. Of the 10 000 families completely ruined, 8 000 had neither home nor means of earning their living. An area of 1 200 000 square meters was reduced to ashes. 9500-10000 businesses and houses were destroyed²³.

Though the song dedicated to this shocking disaster entitled *El incendio de Salonika*²⁴ does not contain any of the above mentioned details, it nevertheless succeeds in conveying the dramatic impact that the Fire had on Jewish community but also on the city. The very first stanzas locate the burned area spread from the borders of The Turkish quarter in Agua nueva to the beyaz Kule or white tower where the fire finally stopped after 36 hours. To those that are familiar with Salonika's topography this demarcation line points automatically to the city center and most densely populated area. Next come four stanzas describing in an impressingly concise manner the consequences the fire had for the population:

Tanto proves como ricos	Rich and poor alike
Todos semos un igual	We all become one and alike
Ya quedimos arrastando	We were left out
Por campos y por Kishlas	In the fields and the barracks

The remaining 3 verses describe in a critical way the insufficient measures taken by the authorities for the relief of the homeless: "tents that were blown by the wind", "bread so hard that couldn't swallowed even with water" and " not even an extra shirt to change". For the first time the Jews of Salonika feel so helpless so as to state that "God has abandoned them". Yet, eventhough the Fire earmarked the beginning of the community's decline, the local Jews kept going for another 25 years.

²² *Arch. of the A.I.U*, Greece, VII/B.27-33, letter by J.Nehama, 15 October 1917, (11.000 were Muslem, and 10.000 were Greek). Alexandros A.Pallis, (Ex-director of the Central Assistance to the fire victims), *Rapport sur la gestion de la Commission Central de Secours aux Sinistres jusqu'a la fin de 1918*, Salonique le 14 Fevrier, 1919, p.5.

²³ *Arch. of the A.I.U*, Greece, XVII/E.202, letters by J.Nehama, 15 October 1917 and 3 December 1918; Eventhough it is not easy to decide on the correctness of this data without having undertaken the necessary research, the general agreement of the sources on the 75% representing Jewish property, suffices.

²⁴ Translated by Nikos Tzanis-Ginnerup *op.cit.* CD. *David Saltiel*, 1997 by ORIENTE Music, Berlin, Germany.

Thessaloniki's most ancient Jewish community stopped its continuous development only with the arrival of the Germans who, between March and August 1943 eliminated 96% of its population and succeeded in destroying its cultural wealth. They looted the community's archives and religious treasures, bombed most of its 60 synagogues and schools, desecrated its 300 000 graves cemetery and murdered most of the 50 000 Jews still living in the city.

Today the Jewish community has 1000 members and maintains three synagogues, one elementary school, an old people's home and a Jewish club. Following their long tradition, the Jews of Thessaloniki participate in the economic and cultural life of their city and try to keep alive the spirit of their forefathers through lectures, symposia and concerts that draw a very wide attendance. A Jewish Museum and Research Center have been recently inaugurated to help preserve the vestiges of a way of life that is today a memory.

DEBAT

Une personne du public: Do you know the composition of the population in Thessalonica in 1930? Is that historically recorded? How many Muslims, how many Jews, how many Greeks?

Me. Molho: I have conducted the research while I worked on Thessalonica, so I have many different sources. The Greek census of 1913 recorded 61 000 Jews, 28 000 Greeks, 40 000 Muslims. But the Jews from the Jewish community had different numbers. They took into consideration that the Greek census would never be published. And indeed it was not, although criticized. The Jews said that they were at least 70 000, if not more, in a city with 40 000 Muslims and 30 000 Greeks, 5 000 Levantines. I have constructed a big table of the various census and population estimations starting as of 1870 till 1919. I sort of calculated, after a report that the Jews gave on their community whereby in 1919 they appear to be more than 73 000 odd numbers, and I came to the conclusion that they most likely were between 69000 to 70 000. One must also take into account that many Jews did not report to the Greeks census out of contempt for the new sovereignty. Remember that they didn't want to be incorporated into Greece. So they didn't respect the procedures. The problem was that they didn't believe that the Greek census would be an honest one.

Mr. Erguner: Do you include the Deunmès?

Me. Molho: Yes, it depends who gives the different estimations or numbers and how they are registered. There are people who give them analytically, so they have 15000 deunmès, and there are others that give one number for all Muslims among which are the Deunmès. So I think that these 40 000 Muslims include the Deunmès.

Mr. Erguner: What was their language, was it in Ladino, did they contribute to the Ladino music, the Deunmès, or not?

Me. Molho: I have no answer on this, maybe Nikos Tzannis. Because the Deunmès, I don't think many of them spoke Judeo-Spanish.

Mr. Erguner: I mean in the beginning in the 17th .

Me. Molho: Remember that at this date they were the rebels, the ones that created the heresy, so there was nothing in common with Jews, and that they adopted the Islam. So they wouldn't speak Judeo-Spanish, maybe they would pray as Jews secretly like the conversos did in Spain, but they wouldn't declare themselves as Jews because the whole point was to prove they were Muslims.

Mr. Nouss: Il y a une partie des Sabbataïstes qui ne se sont pas convertis à l'Islam et qui ont rejoint des communautés ashkénazes et qui ont influencé la liturgie. Et cette tradition ashkénaze ensuite a produit la musique dans les cercles hassidiques par exemple. Il y a une filiation qui passe par l'intermédiaire du monde juif ashkénaze.

2.3 LE ROLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA MUSIQUE ARMENIENNE DU XIX^{ème} SIECLE : ARAM KEROVPYAN

Aram Kerovpyan est musicien, musicologue et maître chantre à la cathédrale arménienne de Paris.

La musique arménienne se décompose en musique paysanne, musique des troubadours, musiques des communautés urbaines et musique religieuse. La musique arménienne se distingue des musiques des autres communautés stambouliotes par la langue utilisée dans les chants, mais il serait erroné de penser qu'il s'agit entre eux de la seule différence. L'influence d'Istanbul s'est essentiellement exercée dans le domaine de la musique religieuse. Aram Kerovpyan, après un rappel d'événements marquants de l'histoire de la musique arménienne, étudie les efforts de concordances des systèmes modaux des différentes communautés stambouliotes au 19^{ème} siècle. Il retrace la création et l'évolution de la « Notation musicale arménienne moderne », événement majeur du 19^{ème} siècle pour le développement de la musique arménienne.

Selon une classification schématique, la musique des Arméniens se répartit en musique paysanne, musique des troubadours, musique des communautés urbaines, et musique religieuse. Nous devons tenir compte de l'absence d'une musique de cour, que l'on appelle de nos jours, classique. Tous ces genres s'inscrivent dans le cadre proche-oriental, avec des particularités intrinsèques peu étudiées.

Pour la plupart de ceux qui se sont intéressés à Constantinople et, plus généralement, à la culture ottomane, les musiques des communautés constantinopolitaines ne se distinguent les unes des autres que par la langue de leurs chants. Il est vrai que toutes les communautés ont chanté des chants du répertoire ottoman dans leur langue, ou adopté des styles urbains assimilés par cette musique. Cela ne représente qu'une facette de leurs occupations musicales, celle du langage commun des métropoles multiculturelles, qui ne représente pas pour autant l'éventail complet des expressions musicales de chaque peuple.

Dans le cas arménien, l'influence essentielle du milieu musical constantinopolitain s'est exercée dans le domaine de la musique religieuse, ce qui est aussi le cas du chant liturgique byzantin. Pour pouvoir exposer l'apport de Constantinople avec clarté, nous devons tenir compte de la complexité de cette société et des interactions qui ont eu lieu entre les communautés qui la composaient. C'est la cohabitation de cultures différentes, et la rencontre de celles-ci sur une plate-forme commune qui caractérisait Constantinople, notamment au XIX^e siècle, période également très marquée par l'imitation des formes artistiques occidentales. Les échanges de mœurs entre ces communautés ont été très nombreux, les conflits aussi. Des mécanismes d'adaptation et de défense ont fonctionné simultanément tout au long de ce siècle, ce qui a fait apparaître au début du XX^e siècle une accumulation exceptionnelle de richesses culturelles, dans les domaines de la littérature, de la poésie, de la musique et des arts en général. C'est dans ce contexte que prend sens l'héritage du XIX^e siècle pour les Arméniens. Ici nous ne ferons qu'effleurer le domaine de la musique.

Le chant liturgique arménien s'inscrit dans un système musical monophonique et modal, qui montre de nombreuses similitudes avec les musiques voisines, notamment en ce qui concerne la morphologie de son système modal. Il se différencie des autres par l'usage qu'il fait de ce système, et c'est précisément ce qui caractérise l'ethos de ses modes musicaux. La langue rituelle reste l'arménien classique, depuis le début de la formation de la liturgie. La présence de cette langue est un vecteur essentiel dans l'évolution des mélodies-types tout au long de l'Histoire.

La période moderne du chant liturgique arménien est très peu étudiée. Ce sont les Arméniens eux-mêmes qui ont ramené le débat à une confrontation entre des styles turquisant et occidentalisant, et ont laissé le champ libre à toutes sortes d'assertions mal fondées. Afin de mieux cerner les événements du XIX^e siècle, rappelons très brièvement quelques repères historiques :

La liturgie arménienne développe ses propres caractéristiques à partir du V^e siècle, quand l'alphabet arménien est créé. Hormis les prières et les collectes, elle est entièrement chantée. La majeure partie du répertoire est basée sur des mélodies-types organisées dans un système modal, appelé *Outh tzayn* (huit voix = huit modes ; oktoéchos). L'oktoéchos arménien renferme une vingtaine de modes musicaux. Ce système opère à travers le répertoire des *charakan* — hymnes — dont le répertoire de plus de 1300 chants, d'un usage constant dans les Offices, constitue en outre le matériel fondamental de reconnaissance et d'apprentissage des modes musicaux. D'ailleurs, la notation neumatique, introduite chez les Arméniens au cours du IX^e siècle²⁵, a été conçue et est restée un guide visuel pour l'interprétation correcte des chants liturgiques par des chantres ayant appris le répertoire par transmission orale. Les groupes de chantres ordonnés dont l'existence est attestée dans les textes anciens, ont été le véhicule de cette tradition, en assurant la transmission de maître à élève. C'est notamment au cours de la période cilicienne, du XII^e au XIV^e siècles, que la notation neumatique est devenue un système complexe, suivant les développements musicaux de l'époque. Malgré toute la richesse que cette période a apportée à la musique arménienne, le fait que l'interprétation des chants mélismatiques devienne de plus en plus dépendante de la notation neumatique créera plus tard un problème majeur, et sera l'une des raisons qui donneront naissance au mouvement de sauvegarde et de réforme du début du XIX^e siècle à Constantinople. Entre temps, des traditions musicales originales se perpétueront dans de nombreux monastères d'Arménie, mais elles susciteront peu d'intérêt chez les intellectuels de Constantinople avant de disparaître.

Il existe une littérature scientifique considérable sur la présence arménienne à Constantinople à l'époque byzantine. La prise de Constantinople par les Ottomans en 1453, et la fondation dans cette ville d'un patriarcat arménien²⁶ marquent le début d'une nouvelle période pour cette communauté. Des populations arméniennes de diverses régions d'Arménie y ont été amenées par les Ottomans, principalement pour contrebalancer la population grecque de la ville. Au XVI^e siècle, une grande partie de l'Arménie passe sous la domination ottomane, et la majorité des diocèses se placent sous la juridiction du patriarcat arménien de Constantinople.

²⁵ R. Atayan, *La Notation neumatique arménienne*, Érévan, 1959, p. 76-78, en arménien ; la traduction anglaise : *The Armenian Neume System of Notation*, Curzon Press, Surrey, 1999. Sur l'histoire de la notation neumatique arménienne, voir aussi presque tous les articles de N. Tahmizian, en particulier « L'art de la notation neumatique dans son évolution historique », Banber Maténadarani, n° 12, Érévan, 1977, p. 69-113, en arménien.

²⁶ La date exacte et les conditions de l'établissement du Patriarcat arménien de Constantinople restent encore à définir.

Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, le Patriarcat acquiert une importance grandissante et la population arménienne de la ville croît par des immigrations incessantes, en raison de la dégradation des conditions de vie en province. En particulier dans les six quartiers qui leur étaient attribués, les Arméniens vivent jusqu'au XVIII^e siècle dans un système communautaire relativement fermé, organisé autour des églises²⁷. Ce système se révèle favorable au développement des groupes de chantres ordonnés dans chacune de ces églises et à une bonne transmission orale de la tradition liturgique. De nombreux religieux-musiciens venus des monastères arméniens séjournent à Constantinople et transmettent leur savoir à des chantres ordonnés, contribuant ainsi à la formation de plusieurs écoles musicales dans cette ville. C'est vers la fin du XVIII^e siècle qu'a lieu la fusion de ces différents ensembles²⁸, ainsi qu'une ouverture plus marquée des Arméniens vers l'extérieur, notamment vers les communautés grecque et turque, et bien sûr vers la culture européenne.

Dans le domaine du chant liturgique arménien, cette ouverture a deux effets immédiats : l'irruption massive de nouveaux styles de chant et d'ornementation de mélodies, et une transformation de la conception de la modalité.

Les nouveautés stylistiques concernent principalement les parties les mieux disposées du répertoire, c'est-à-dire les chants de la Liturgie Divine, en raison de leur popularité ; les chants fixes des Offices, pour apporter plus de faste et de diversité mélodique ; et les chants mélismatiques optionnels, puisqu'ils sont déjà fragilisés par la difficulté de transmission de leurs mélodies. Ce mouvement d'imitation se heurte très vite à des réactions virulentes, mais survit tout au long du XIX^e siècle chez certains groupes de chantres ordonnés, ce qui donne lieu à différentes hostilités, et, de part et d'autre, à des prises de position radicales des maîtres-chantres. Les conséquences de ces événements n'ont pas encore été suffisamment étudiées. Cette controverse n'est pas encore éteinte.

Cela dit, l'environnement musical de la Constantinople du XIX^e siècle se manifeste davantage dans le chant liturgique arménien par la transformation induite dans la conception qu'ont les chantres arméniens de la modalité ; celle-ci provient à la fois de la difficulté croissante à comprendre le système de la notation neumatique, et des avantages nouveaux procurés par la définition des modes dans la musique ottomane. Pour le chantre arménien du XIX^e siècle, la désignation, par exemple, du mode *Deuxième Voix* de l'oktoechos suggérait surtout les mélodies-types du répertoire des *charakan*, appréhendées de façon globale ; au contraire, son correspondant ottoman *Hüseynî* renvoyait précisément aux intervalles, à l'échelle constituée, à un schéma de développement mélodique, ainsi qu'à divers détails d'interprétation, comme les degrés variables et les arrêts suspendus. Pour les chants optionnels mélismatiques, très prisés par les musiciens car non soumis aux impératifs des mélodies-types établies, il était infiniment plus pratique d'employer le terme ottoman qui contenait toutes les caractéristiques du mode musical, sans avoir la mélodie-type comme référence de base. C'était d'ailleurs de la même façon que le chant post-byzantin avait considéré la musique ottomane comme un système complémentaire depuis le XVII^e siècle

²⁷Cf. H. Dj. Sirouni, *Constantinople et son rôle*, tome I, Beyrouth, 1965, p. 174-201, en arménien ; pour l'origine des Arméniens établis dans les différents quartiers de Constantinople, cf. *Istanbul Şehri Rehberi* (Guide de la ville d'Istanbul), publié par la municipalité d'Istanbul, Istanbul, 1934, p. 158-160.

²⁸ Pour l'histoire de la communauté arménienne de Constantinople, voir l'ouvrage de H. Dj. Sirouni, *Constantinople et son rôle*, tome I : Beyrouth 1965 ; tome II : Beyrouth, 1970 ; tome III : Antélias, 1987 ; tome IV : Antélias, 1988 (en arménien).

déjà²⁹. C'est vers la fin du XIX^e siècle que des descriptions plus ou moins détaillées des modes de l'oktoéchos apparaissent chez les Arméniens. Elles répondent à des besoins précis, et montrent l'évolution de la mentalité des chantres constantinopolitains parallèlement à la systématisation en cours des connaissances théoriques dans le milieu ottoman. C'est ainsi que se forme progressivement une culture musicale commune, notamment caractérisée par les efforts de concordance entre les systèmes modaux propres à chaque musique. Ces relations s'étendent et se développent tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e.

Au cours du XIX^e siècle, les relations des musiciens arméniens avec ceux des autres communautés ont été étroites, y compris avec les musiciens soufis. Cependant, les échanges musicaux les plus durables ont eu lieu avec les Grecs, car les musiques liturgiques grecque et arménienne ont puisé à la même source, avant qu'elles connaissent au cours des siècles, des développements spécifiques.

C'est un fait connu que les chantres arméniens et grecs chantaient parfois dans les églises, ou enseignaient aux chantres débutants de l'une ou l'autre communauté. Grégorios Protopsaltès, fils de curé, né en 1777 (ou 1778), qui a été l'un des fameux *trois maîtres* avec Chrysanthos de Madytos et Chourmouzios Chartophylax, avait fait son apprentissage musical dans l'église arménienne de son quartier³⁰ ; il parlait aussi l'arménien³¹. Petros Peloponnesios (env. 1730-1778), un autre maître connu du chant liturgique byzantin, était également un spécialiste des musiques arménienne et ottomane³². Zenné Boghos, chantré arménien, né en 1746, maîtrisait le chant byzantin. Baba Hampartzoum Limondjian, qui sera au début du XIX^e siècle l'un des créateurs de la Notation musicale arménienne moderne, avait suivi les cours du maître-chantré grec Onophrios — du Patriarcat grec du Phanar — lequel enseignait à l'école de l'église patriarcale arménienne³³. Le *Livre de musique* de Krikor Kabasakhalian (1740-1808) se présente comme un miroir de son temps³⁴ : à côté des pages consacrées à l'explication de l'oktoéchos arménien, d'autres viennent comparer les notations neumatiques des Grecs et des Arméniens. Il présente différentes classifications modales, accompagnant parfois les termes ottomans de leur correspondant grec. Kabasakhalian consacre également un chapitre aux rythmes, qu'il explique selon le système ottoman. Cet ouvrage nous montre que ces échanges de connaissances sont déjà courants entre musiciens au XVIII^e siècle.

En raison du développement des groupes de chantres ordonnés, mais aussi à cause de la position économique que les Arméniens y occupent, Constantinople deviendra un véritable centre pour le chant liturgique arménien. C'est dans ce climat qu'un certain nombre de chantres solistes vont devenir de bons compositeurs et interprètes de musique ottomane. Si la plupart des spécialistes arméniens, grecs ou juifs de musique ottomane originaires de Constantinople sont des chantres religieux, c'est parce que les systèmes musicaux avec lesquels les avait familiarisés leur fonction comportaient déjà de nombreuses similitudes et

²⁹Iannis Zannos, « Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 22, 1990, p. 42.

³⁰M.M. Morgan, « The Three Teachers and their Place in the History of Greek Church Music », *Studies in Eastern Chant*, ii, ed. M. Velimirovic, London, 1971 (86-99), p. 88.

³¹Alexander Lingas, « Gregorios the Protopsaltēs ['the Levite'] », *The New Grove*, nouvelle édition, version internet.

³²Grove 2000, version Internet.

³³Père A. Hisarlian, *L'histoire de la notation musicale arménienne et biographies des musiciens arméniens*, Constantinople, 1914 (en arménien), p. 10.

³⁴*Le Livre de musique*, Constantinople, 1803.

affinités avec la musique ottomane, elle-même le produit d'une longue synthèse à laquelle avaient contribué leurs prédécesseurs. Il est à noter cependant, que parmi ces musiciens, certains se montrent très vigilants en ce qui concerne la distinction entre leur propre tradition musicale et la musique ottomane. Ainsi, Baba Hampartzoum Limondjian, dont le nom figure parmi les musiciens ottomans, exprime clairement dans son autobiographie, partiellement publiée³⁵, son inquiétude sur le devenir du chant liturgique arménien, dénonçant l'imitation des styles urbains par certains chantres solistes. Il avait également fait une tentative d'adaptation du système neumatique byzantin pour la transcription du répertoire arménien.

Pour l'histoire de la musique arménienne, l'événement majeur du XIX^e siècle est la création d'un nouveau système de notation musicale. Cet événement est né à la fois de la prise de conscience de certains musiciens de la nouveauté de la situation, ainsi que d'une dynamique intra- et intercommunautaire encore peu étudiée dans toute sa dimension. À cette époque, l'idée même de fixer une mélodie par l'écrit est considérée par la plupart des musiciens comme une tricherie ; la notation met en cause l'enseignement traditionnel basé sur la mémoire, et par conséquent, affaiblit cette dernière. Et pourtant, dès le début du XIX^e siècle, l'idée de fixer les mélodies par écrit devient pour une partie des musiciens une nécessité incontournable. Les diverses tentatives de création d'une écriture musicale, notamment celles qui sont basées sur l'alphabet arabe sont bien connues ; la dernière est celle d'Abdülbakî Dédé (1765-1821). Dans la continuité de ce souci principal partagé par des musiciens de diverses communautés, les quinze premières années du XIX^e siècle seront marquées par des efforts de création de nouveaux systèmes, mieux adaptés aux musiques modales. C'est ainsi que verront le jour deux nouvelles notations : au plus tard en 1812, celle connue sous le nom de *Notation de Hampartzoum*, et, probablement en 1814, la notation dite de Chrysanthos³⁶. Les deux systèmes sont créés dans un but identique, celui de transcrire les répertoires respectifs du chant liturgique des Arméniens et des Grecs.

L'histoire de la création et du développement de la notation dite de Hampartzoum est restée pendant près de deux siècles au stade anecdotique, donnant lieu à diverses affabulations. L'origine de cette entreprise est désormais mieux connue, grâce à la découverte, à Venise, dans la bibliothèque du monastère des Mekhitaristes, de deux manuscrits didactiques, qui constituent les documents connus les plus anciens consacrés à ce sujet. Il s'agit de deux versions d'un même texte, écrits à Constantinople par le Père Mekhitariste Minas Pejechian. Le premier cahier est daté de 1815 ; le deuxième est la version définitive envoyée à Venise pour impression. Celle-ci n'a pu avoir lieu qu'en 1997, date à laquelle nous avons publié les deux textes en collation³⁷.

Le R. P. Pejechian expose dans son introduction l'histoire de la création de cette nouvelle notation musicale, et consacre la partie principale de son ouvrage à l'exposé du système,

³⁵Pour la vie et l'œuvre de Baba Hampartzoum Limondjian, cf. R.P. Yetvart Hurmuzian, « Le clerc Hambardzoum », *Bazmavép*, 1873, p. 52-54 (en arm.). La traduction française dans *REArm NS*, tome XX, Paris, 1986-1987, p. 493-496. Voir également S. Ankéghia, « La musique et la notation de l'église arménienne », *Dzaghik*, Smyrne, 1903, n^{os} 6, 7, 8, 9 (en arm.). Hisarlian, op. cit., p. 7-20, 29-30, 55-60. Voir aussi les articles de R. Atayan et H. Dj. Sirouni (« Baba Hampartzoum »), *REArm NS*, tome XVII, Paris, 1983, p. 579-587.

³⁶M.M. Morgan, op. cit., p. 88.

³⁷De la musique: ou Connaissances abrégées des principes musicaux, du déroulement des modes, et des signes de l'écriture neumatique, avec introduction et annotations d'Aram Kerovpyan, éd. Girk de la Bibliothèque nationale d'Érévan, Érévan, 1997 (en arménien).

offrant du même coup un manuel destiné aux musiciens. Une partie annexe traite des modes et des rythmes ottomans. Nous apprenons de ce document que la nouvelle notation résulte d'un travail collectif, mené par le chantré Baba Hampartzoum Limondjian (1768-1839), Minas Pejechkian (1777-1851)³⁸ lui-même, et deux membres de la famille Duzian³⁹ ; Hagop Tchélébi (1793-1847), et Andon Amira (1765-1814). La composition de cette équipe est à l'image de la Constantinople du début du XIX^e siècle : Baba Hampartzoum est un connaisseur du chant liturgique byzantin ; le Père Pejechkian est membre de la congrégation Mekhitariste de Venise, héritière d'une tradition musicale originale ; Andon Duzian est un musicien-compositeur déjà bien connu dans le milieu musical ottoman ; de son côté, Hagop Tchélébi Duzian apporte ses connaissances de la notation musicale occidentale, acquises pendant son séjour à Paris. Cette collaboration aboutit en 1812 à la création du nouveau système de notation. Cette notation est appelée dans la presse et les ouvrages arméniens *Notation d'Eglise* tout au long du XIX^e siècle. La recherche musicologique contemporaine lui a appliqué l'appellation de *Notation musicale arménienne moderne*.

Par manque de documentation, des informations erronées ont circulé pendant longtemps. Ainsi, la création de la Notation musicale arménienne moderne a-t-elle été attribuée pendant près de deux siècles, aussi bien par les Arméniens que par les Turcs, au seul Baba Hampartzoum Limondjian, tandis que tous les autres protagonistes étaient ignorés. Il est vrai aussi que cette même notation avait été introduite dans la musique ottomane par Baba Hampartzoum, puisqu'il faisait partie des cercles musicaux ottomans. Seuls quelques Mekhitaristes ont de temps à autre mentionné le manuel du Père Pejechkian⁴⁰. Les musicologues turcs ont toujours maintenu que Baba Hampartzoum avait créé cette notation sur l'ordre du sultan Sélim III⁴¹, alors que ce dernier a été chassé du trône en 1807. Cette thèse n'a d'ailleurs jamais été étayée par un quelconque document historique. La publication de *La Musique...* de Pejechkian nous éclaire enfin à ce sujet et montre que l'objectif principal des quatre musiciens était, comme annoncé clairement dans le texte, de fixer par écrit les mélodies du répertoire liturgique arménien, telles qu'elles étaient interprétées dans les différentes écoles de Constantinople⁴², et qui risquaient, selon eux, d'être définitivement déformées. Leur propos visait principalement les styles de chant et les techniques vocales à la mode à cette époque, supports potentiels d'une ornementation mélodique extrinsèque à cette tradition. Ces mêmes soucis étaient également partagés par les Grecs. Conscient du besoin grandissant de transcrire les mélodies dans tout le Proche-Orient, le Père Pejechkian souhaite que le nouveau système qu'il expose soit amélioré, afin de pouvoir transcrire, selon ses propres termes, non seulement les mélodies des Arméniens, mais aussi celles des Ottomans, des Grecs et des Arabes. C'est pourquoi d'ailleurs, le système originel comporte des signes destinés à noter les ornements et divers jeux de plectre du tambour.

³⁸ Pour la vie et l'œuvre du R.P. M. Pejechkian, cf. Encyclopédie arménienne soviétique, vol. II, Érévan, 1976, p. 435.

³⁹ Les Duzian dirigeaient la Monnaie d'État depuis le XVIII^e siècle. Sur la famille Duzian, cf. R.P. K. Ménévichian, « Biographie de la noble famille Duzian », Hantés Amsorya, Vienne, 1890, p. 209-216, 230-234 (en arm.).

⁴⁰ R.P. Yetvart Hurmuzian, op. cit., Bazmavép, 1906, p. 319 ; 1927, p. 373-374.

⁴¹ Yılmaz Öztuna, Dede Efendi, publié par le Ministère de la culture et du tourisme turc, n° 811, Istanbul, 1987, p. 83

⁴² Cf. l'introduction du R.P. Minas Pejechkian dans *De la Musique...* Pour ce qui concerne les liens que l'on établit entre les circonstances de la création de la Notation musicale arménienne moderne et la musique ottomane, ainsi que les polémiques à ce sujet, voir notre article d'introduction pour cette même édition.

Paradoxalement, l'usage de cette nouvelle notation musicale restera limité pendant près d'un demi-siècle ; les raisons de cette situation sont mal connues. Toutefois, il est probable que la méfiance des musiciens ait été déterminante. Les quelques témoignages que nous possédons⁴³ indiquent que la majeure partie des chantres se montrait hostile à la nouvelle notation car ils étaient convaincus qu'elle déformait les chants. Les chantres défendaient aussi leurs privilèges, en tant que connaisseurs du chant liturgique, mais ils protégeaient en même temps, peut-être inconsciemment, un système de transmission qui perpétuait la tradition⁴⁴.

L'initiation des chantres ordonnés à la Notation musicale arménienne moderne devient enfin possible avec la nomination de Baba Hampartzoum Limondjian au poste de professeur de musique à l'église patriarcale, à une date non encore confirmée, entre 1830 et 1833. L'enseignement de la Notation musicale arménienne moderne s'étend lentement pendant les trois décennies suivantes. Pendant cette période, alors que Baba Hampartzoum a déjà disparu, le système originel de la Notation musicale arménienne moderne est réformé ; les signes destinés au jeu du *tambour* et qui ne servaient pas au chant religieux sont retirés du système. Par ailleurs, les signes des degrés sont simplifiés, ce qui facilite aussi bien la transcription que le déchiffrement⁴⁵. Cette réforme préservera en fait le rôle de l'enseignement traditionnel, puisque la notation simplifiée qui en résulte devient un guide visuel, comme la notation neumatique, avec l'avantage de montrer la ligne mélodique et la nature des ornements, grâce à sa conception quasi-diastrématique.

C'est au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que s'engagent les grands débats sur l'état du chant liturgique arménien. Entre 1873 et 1914, environ 450 articles, publiés dans la presse arménienne de Constantinople, de Smyrne et du Caucase, discutent de l'état et de l'avenir du chant liturgique arménien. Quant aux transcriptions complètes du répertoire, la première initiative date de 1856. Deux tentatives de former une commission d'étude pour l'examen des mélodies des *charakan*, en 1854 et en 1864, restent infructueuses, et ce n'est qu'en 1873 qu'une commission de spécialistes, constituée de prêtres, de maîtres-chantres, ou de chercheurs, est finalement établie⁴⁶. L'année suivante, le catholicos Kévork IV (1866-1882), lui-même issu de la tradition musicale de l'église patriarcale de Constantinople, décide de son côté de publier à Etchmiadzine le répertoire entier du chant liturgique arménien. Ce projet est quasiment mené à son terme au cours des dix années qui suivent. À cette époque, la Notation musicale arménienne moderne est enseignée à l'aide de manuels scolaires, jusque dans les écoles villageoises. Le catholicos en a imposé l'usage, de même que celui de la nouvelle édition du *charakan*, dans toutes les églises arméniennes situées en territoire russe ; il a aussi rendu obligatoire, pour tous les candidats à l'office sacerdotal, l'obtention d'un certificat d'apprentissage de la notation arménienne⁴⁷.

Cette période de mutations et de réformes se caractérise par un nouvel essor du chant liturgique arménien, non seulement dans le domaine des transcriptions, mais aussi dans celui de l'enseignement, ce qui contribue à augmenter considérablement l'effectif des chantres ordonnés et se traduit par une nouvelle splendeur dans le déroulement des Offices et de la

⁴³Hisarlian, op. cit., p. 13-14 ; 28-29 ; 54-59.

⁴⁴Pour la relation entre les modes de transmission orale et écrite dans le chant liturgique arménien, voir notre article « Mündliche und schriftliche Überlieferung in der Musik der Armenier » in: *Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft*, Bochum, 1995, p. 445-449.

⁴⁵Pour la comparaison des systèmes originel et réformé, voir notre étude dans *De la Musique...*, p. 42-55.

⁴⁶Yéghia Dndessian, op. cit., p. 105-106.

⁴⁷Hisarlian, op. cit., p. 78.

Liturgie Divine. La sauvegarde des mélodies suivie du rayonnement de la pratique est le phénomène marquant du XIX^e et du début du XX^e siècle; il se produit également dans le chant liturgique byzantin. Rappelons à cette occasion l'importance de Zekâi Dede Zâde Hâfîz Ahmet Efendi (1869-1943) qui est à l'origine de la sauvegarde d'un grand nombre d'œuvres ottomanes⁴⁸. Rappelons également que la musique classique persane doit sa richesse d'aujourd'hui en grande partie aux frères et maîtres Mirzâ Abdollâh (1843(5)-1918) et Aqa Hosein Qoli (?-1913) qui ont codifié le système des mélodies-types⁴⁹.

L'utilisation de la notation musicale arménienne moderne dans la musique ottomane a duré moins longtemps que chez les Arméniens, pour la simple raison que la notation occidentale a été adaptée assez tôt aux besoins de cette musique. Cependant, il existe des témoignages sur l'emploi de la notation arménienne à l'époque contemporaine⁵⁰. Nous-mêmes avons d'ailleurs connu des musiciens turcs qui connaissaient ce système. Chez les Arméniens, son usage a certes reculé, mais le système est encore enseigné de nos jours dans certains cercles de chœurs.

Nos études sur les diverses versions mélodiques du répertoire du chant liturgique arménien montrent que l'évolution de cette musique ne tient pas tout entière dans le mouvement constantinopolitain du XIX^e siècle. Loin de là. Les groupes de chœurs ordonnés, qu'ils exercent dans les provinces historiques de l'Arménie ou dans les centres de la Diaspora, conservateurs et d'extraction populaire par nature, ne pouvaient assimiler la contrainte de changements radicaux dans un répertoire basé sur des mélodies-types. En réalité, l'attribution des mélismes aux chœurs constantinopolitains du XIX^e siècle, est le fait d'auteurs arméniens non-spécialistes, dont l'opinion infondée n'a pu se répandre qu'en raison du peu d'intérêt accordé par les chercheurs à cette question. Le problème de l'apport spécifique de Constantinople et des autres traditions locales reste donc entier. La question se complique encore plus par la problématique de la dichotomie style turc/style original, dont la non pertinence a d'ailleurs été démontrée dans le cas du chant byzantin. D'autant que le chant arménien va également se laisser influencer par la musique occidentale, au point que les connaisseurs du chant modal arménien ne formeront bientôt qu'un groupe restreint de spécialistes. Nous sommes tenus à une grande prudence scientifique si nous voulons percevoir les apparences et éviter les visions anachroniques.

Et pourtant l'Histoire nous montre aujourd'hui que le chant liturgique arménien a pu traverser le XX^e siècle grâce aux initiatives des musiciens arméniens de Constantinople, nourris à la fois de leur propre tradition et de l'environnement musical de cette ville, où se côtoyaient différentes traditions. La Constantinople du XIX^e siècle prend encore plus d'importance pour les Arméniens, puisque les traditions musicales des monastères et paroisses de l'Arménie seront toutes éradiquées au début du XX^e siècle. Par ailleurs, si le chant liturgique arménien s'est maintenu jusqu'à nos jours à Constantinople en tant qu'élément culturel dominant cristallisant un passé plus que millénaire, c'est parce que le système politique de la Turquie fait de l'Eglise le seul refuge identitaire. De ce fait, dans la continuité de la notoriété dont ils ont brillé tout au long du XX^e siècle, les maîtres-chœurs formés dans cette ville sont aujourd'hui les meilleurs porteurs des valeurs de la tradition du chant liturgique arménien, qu'ils ont redéployés dans la plupart des communautés arméniennes du monde.

⁴⁸Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, Istanbul, 1992, p. 155.

⁴⁹ Dariush Talai, *A new Approach to the Theory of Persian art Music*, Téhéran, 1992, p. 8.

⁵⁰« ...the highly respected musician Halil Can was still writing down music with Hamparsum notes in the late 1960s claiming that the system is most appropriate for Turkish music » Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, Istanbul, 1966, p. 43.

Quant à la particularité de la Constantinople du XIX^e siècle — en restant dans le domaine de la musique — elle n'est point d'avoir créé un mélange, tel qu'il s'en produit dans les métropoles occidentales d'aujourd'hui, mais d'avoir provoqué un processus d'échange continu entre des communautés qui restent attachées à leurs propres traditions. L'influence, l'imitation, ainsi que la défense et le rejet font partie d'un mécanisme complexe, dont les éléments ne fonctionnent qu'en association. Car la musique n'est pas ici un objet isolé, mais nous renvoie à des êtres humains qui chantent, avec leurs cultures, leurs langues, leurs faiblesses, leurs espoirs, leurs croyances et leur créativité. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle Constantinople, devenue Istanbul, nourrit une nostalgie dont les échos parviennent jusqu'ici, à Paris.



royaumont

Vendredi 8 juin 2001

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

3. DIASPORAS ET PERMANENCES

3.1 THE IMPACT OF STATE RADIO ON TURKISH MUSIC IN THE REPUBLICAN ERA : BULENT AKSOY

Bülent Aksoy est chargé d'enseignement à l'université du Bosphore à Istanbul.

La toute jeune République turque de 1922 a utilisé la radio comme principal média de communication. Elle en a fait la voix de la culture républicaine de la Turquie. Et dans la réforme culturelle de la République, la musique figurait au sommet des priorités.

De 1927 à 1936, la musique occupait 85% des programmes de la radio d'état. Radio Istanbul disposait à ses débuts de trois musiciens permanents; musiciens interprétant des pièces traditionnelles turques, jusqu'à ce qu'en 1934, cette musique soit interdite.

Bülent Aksoy nous raconte l'histoire de la radio en Turquie jusqu'à la fin du monopole d'état à la fin des années 1990. Il analyse l'enjeu de la diffusion d'une musique devant devenir nationale, au détriment de l'héritage musical ottoman.

3.1.1 Introduction

Radio has undoubtedly been the most effective means of communication of the second quarter of the twentieth century all over the world. Turkey began broadcasting soon after the establishment of the Republic in 1923, and radio was to play a crucial role in the cultural life of the country. The coincidence of the establishment of the Republic with the advent of radio made a strong impact on the identity of Turkish radio stations which were to be established in the following years.

Radio has been one of the most effective devices during the modernisation of Turkey. More specifically, it has been one of the most influential supporters of the

Republican understanding of modernisation. It has been the *voice* of the modern / republican culture of Turkey.

The Republic was determined radically to change the traditional culture of Turkey, both at high and popular culture levels. As a means of communication radio can appeal both to the cultural *élite* and the masses, and has been an effective and appealing medium for the dissemination of the republican cultural programme. Such contribution could be possible for radio by utilising a great variety of programmes extending from radio concerts to theatrical plays, from instructive and didactic programmes to entertaining ones. However, it was music that lay at the heart of radio broadcasting. As a matter of fact, in the cultural reform programme of the Republic music was at the top of the agenda.

Among the arts practised by the Ottoman *élite*, music was the only one that survived into the Republic. Other arts had either been transformed into new genres under the influence of Western culture or had long died out. *Divan* literature, namely classical Ottoman literature, had reached its apex and died towards the end of the eighteenth century. Similarly, classical Ottoman architecture had reached a stage at which it could no longer produce its authentic tradition and had become vulnerable to external influences at the end of the eighteenth century. Ottoman miniature painting, which was not a widely practised art even before the nineteenth century, was replaced by Western painting based on perspective. The rest of the traditional arts, in the words of Ahmet Hamdi Tanpınar, a renowned Turkish writer, were “anonymous minor arts” (p. 114) like carpet-making, tile-making, silversmithing, etc. In brief, music was the sole Ottoman art which still existed as a living tradition. It was an art creating an impressive image of the Ottoman past of the Turkish nation. Hence, it was not a coincidence that the Ottoman music department of the Darülelhan, the Istanbul Conservatory, only three years after the proclamation of the republic, was abolished by a government decree that also excluded Turkish music from the curricula of primary and secondary education throughout the country. It was a very radical step, yet it was not inconsistent for a government that sought after creating a non-Ottoman Turkey, a non-Ottoman culture, removed from all images that could be associated with the Ottoman past. Paradoxically and surprisingly, this official music policy contributed to a development which would cause Turkish radio to become a most significant institution for the promotion of Ottoman-Turkish music in the

Republican era. Now let us trace the history of Turkish radio and observe the main aspects of its broadcasts.

3.1.2 History

The first scheduled radio broadcast was made on May 6, 1927, in Istanbul. The date on which Ankara Radio started broadcasts is not officially recorded; however, it is thought to be at the end of the same year. Of the contents of the programmes on radio, we know more about Istanbul Radio. Between 1927-1936 the music content of the broadcasts was around 85 percent in Istanbul. The ratio of non-music programmes remained less than 18 percent by 1935. Yet, gradually the non-music programmes became longer devoting 30-50 percent of its content to instructive or didactic programmes. The first live broadcast of a football match was produced in 1934 and the first radio programme for children was broadcast in 1935 (Aksan: 293).

Music on radio in this period was overwhelmingly broadcast live. Gramophone records were seldom used. The earliest Istanbul Radio had three permanent musicians all performing traditional Turkish music: Mesut Cemil (also the music director of broadcasts and announcer), who could play the violoncello in western music too, Ruken Kam (*kemençe* player) and Vecihe Daryal (*kanun* player). Other instrumentalists, solo singers and *fasıl* singers who regularly or occasionally sang for radio were not among the permanent staff. Since these music broadcasts remained unrecorded, we cannot document the level of their performance. Cevdet Kozanoğlu, an *ud* player and the fourth permanent member of Istanbul Radio, who performed music together with Mesut Cemil and Ruken Kam, notes in his radio memoirs the mediocrity of the musical performance in traditional Turkish music during those years. Aka Gündüz, a novelist, has severely criticised Turkish music broadcasts on radio and found it contemptible. Neyzen Tevfik, renowned ney player and legendary figure of Turkish satiric poetry, to express the outrage he felt in 1936, wrote a vituperative satire entitled "Music on Istanbul Radio" without avoiding using obscene words (Yücebaşı: 197). However, criticism of music on radio was not confined to traditional music but music in general on radio.

In a music journal of 1934 we find a severe criticism of radio music programmes which were said to include only "mediocre street songs and jazz tunes that can even

be valued as less than zero" (quoted in Kocabaşoğlu: 90). There is no reason to challenge these assertions and observations. However, it would not be very realistic to think that the music performance on radio was worse than the average level of performance outside radio. These criticisms must have been reflecting the average performance of those days. Besides, going through the radio programmes published in newspapers and seeing the names of the musicians who performed music for radio in those years (see, for example, the names of the musicians and contents of the programmes listed in *Telsiz* 1-18) may suggest to us that these observations should be taken as sweeping assessments. In the first ten years of its existence a great number of musicians played or sang for radio, and among them we find very talented and serious musicians.

3.1.3 Banning of Turkish Music from Radio

The most striking musical event of the first phase (1927 - 1936) of Turkish radio is the banning of Turkish music in 1934. The same year, on 1 November, while inaugurating the Legislative Assembly, Atatürk as president of the Republic, made the following speech:

My Friends,

I know how strongly you wish for the nation's youth to be improved in all the fine arts. Such improvements are already in progress. However, in my opinion, in the realm of art, Turkish music should be the one that must be given the highest priority and urgently. The touchstone for assessing a nation's achievement in modernisation should be whether it is able to adapt music and appreciate it. The music that is being foisted on us is not our music. It is not doing us justice, and we should recognise this. We must collect elevated melodies and tunes that express national and refined feelings and thoughts and immediately elaborate them in accordance with the recently developed general rules of composition. Only thus can Turkish music be elevated and incorporated into universal music. I want the Ministry of Culture to take this aim into consideration and the public to support it in its task.

The speech, and particularly the recommendations to the Ministry of Culture, are somewhat ambiguous, perhaps intentionally so. It is couched in the typical language that Atatürk used when introducing reforms to an unwilling public. Six years earlier when he forced the nation to adopt Latin alphabet and to abandon a script that had been raised to the highest art form in calligraphy, he had introduced it as the real and true Turkish alphabet. Now, he was talking about "our music" leaving the audience, no doubt, in complete confusion as to what he intended. Did he intend to discard Turkish music as some form of localised primitive musical expression no longer in harmony with a modernised European culture, or did he intend that Turkish music be performed but in Western clothing, both literally and metaphorically?

Some musicians claimed that the ban was a result of poor musical performance on radio stations. The reaction to the speech was that Turkish music was banned from radio. Whether this was the decision of the Interior Minister or of Minister of Culture, or of the Press and Broadcasting Directorate, is not clear. However, the fact

the ban was to remain in force for almost two years would suggest that it at least had the tacit approval of Atatürk. The ban, being a far more radical measure than the abolition of Turkish music from the school curriculum or even the closure of the Turkish Music department of Istanbul Conservatory, seem to suggest that from then on Western music was to be the only permitted musical expression with state support. However, as we shall see, Turkish music was to stage a comeback and take its rightful position in the soul of the nation delivered by the medium of radio. But it was not the Turkish music that had preceded the speech.

3.1.4 The Second Phase of Turkish Radio History

The first phase was marked by inexperience, and radio broadcasts during this phase were not put out regularly due to financial and technical problems. Between 1927 and 1936 radio broadcasts lasted only four and a half hours in Istanbul and three hours a day in Ankara (see Kocabaşoğlu: 57). Both Ankara and Istanbul radio stations had very few permanent musicians. Most of the musicians on radio performed on short-term contracts or upon occasional invitations. Most importantly, the public expectation of the time was too high for radio to meet. It was felt that a reorganisation was necessary.

In 1938 the government nationalised radio broadcasting. The first state radio station was founded in Ankara, and immediately began to make an impact on the music and cultural life of modern Turkey. Between 1938-1948 Istanbul Radio could not carry broadcasts regularly due to financial problems. Finally in 1949 a new Istanbul radio station was founded.

Ankara Radio laid the foundations of Turkish radio stations. Firstly, it was made clear that radio should be an institution serving the whole nation. This attitude required a great variety of programmes appealing to various sections of the society, from farmers, peasants, workers, businessmen to women, youth and children. Radio programmes covered matters appealing to the general public on topics such as religion, morals, cuisine, health, beauty, sports and entertainments, etc. Teaching of western languages (English, French and German) has for many years been included in radio programmes. Radio established a drama department to broadcast radio sketches. "Radio theatre" has been one of the regular programmes. Speaking the

Turkish language well and using good diction was also a matter of national importance; so the announcers on radio stations were carefully chosen and trained. In short, the main aim of all these radio programmes was not simply to entertain but serve the formation of the national culture and raise the intellectual level of the people.

The content of the radio programmes appeared daily on newspapers. In those years several state radio journals and private journals about radio were published. In addition to music and literature, a host of diverse topics such as foreign politics, physics of sound, and technical information about the broadcasts were covered (see, for example, *Radyo* collections in the 1940s).

Naturally, music was the predominant radio content. Ankara and Istanbul radio stations established separate departments for each musical genre: Ottoman classical music, Turkish folk music, Western classical music, Western and Turkish light music. The so-called "*alaturka – alafranga*" (Turkish versus European) debate was still a heated one. State radio did not take part in this debate as an institution and allocated room and time for all genres, although the proportion of the programmes for each genre varied throughout the period.

Radio concerts with explanatory introductions about the composers and their time both in local and western music, were among the novelties state radio introduced. Together with musical conversations, these serious concerts aimed at raising the musical culture of the people.

From 1940 onwards the works of Turkish composers such as Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar and others began to be broadcast on radio. Ankara Radio has been a most effective institution introducing this new music, the officially sponsored music, to people throughout the country. Also a special radio chorus was formed for the sole purpose of singing harmonised or polyphoned Anatolian folk songs (1).

At a popular level, Ankara Radio began to broadcast in 1943 "The Listeners' Favourites", where people took time to write and request certain pieces to be played. Radio programmes were produced for all musical genres for many years both in Ankara and Istanbul radio stations.

In the field of Western music, radio has assumed the role of spreading western taste. To achieve this purpose, orchestras were set up whose members played only for radio. For other western music broadcasts, concerts which were performed in music halls and records were used. In a country where only two cities, Ankara and Istanbul, had western music orchestras or ensembles, radio has made an undeniable impact on the musical taste of Turkey.

3.1.5 Turkish Music on Radio

The greatest impact of radio has been on the performance and dissemination of local music. Musical performances were the product of an organised unit. Surprisingly, state radio, where Turkish music was once banned, played a historic role when it turned out to become one of the few republican institutions which supported Ottoman music from 1939 to 1976, the year in which the first state conservatory of Turkish music was opened.

During the Ottoman times the imperial court, the *tekkes* (dervish convents), musical masters giving musical training in private homes and musical salons under the leadership of a music authority or music lover were the main venues where traditional music could be heard. The first two were absent in the Republican era. In 1924 the *tekkes* and in 1926 Turkish music department of Istanbul Conservatory were abolished. The former *meşkhaneler* led by a master had been replaced by more organised private music schools during the period of the second Constitutional Monarchy (1908-1923). However, most of these schools disappeared within the first decade or so of the Republic. The musical world was apparently in need of a medium for more serious music. There was a musical vacuum, and radio filled it.

3.1.6 The Republican Radio as the New Establishment for Ottoman Music

Well-known musicians of the time were invited to Ankara. State radio, led by Cevdet Kozanoğlu, established a staff to produce music. It periodically gave serious, academically challenging entrance examinations to admit new members. When more staff were needed, radio also accepted talented young people even though they were inexperienced. This process necessitated a training programme. Thus Cevdet Kozanoğlu organised a serious training course in which established musicians taught

music. This was a multifarious course aiming to teach everything necessary to become a performer, and actually it was not very different from that of a conservatory. Having received enough training, the probationers were promoted to permanent level upon passing the exam at the end of the term. State radio was like a music school.

It was a school not only for its new and inexperienced members but also for the seasoned musicians in the sense that radio created a musical medium where the most talented musicians of the country would regularly meet, providing a platform where every musician could find something to learn from each other. This interaction greatly contributed to the raising of the quality of musical performances. Having performed a great number of compositions throughout their careers in radio stations, music broadcasts also helped musicians broaden their repertoire which is a quality deserving distinct appreciation since the entire repertoire of Ottoman music has not yet been fixed even today with any certainty.

State radio was a school also for the listeners. The traditional Ottoman musical training, the *meşk* (committing to memory), was a method based on learning music by heart, without referring to scores, with the help of the rhythmic pattern of the compositions. This training method had one more aspect. *Meşk* was not a simple memorisation, it was also learning a style of singing, especially that of a master. Learning music in the past was not an easy task. First, the musical novices had to win the acceptance of a master. They had to attend the master's lessons devotedly for many years till they learned a considerable part of the existing repertoire. Radio broadcasts (and gramophone records beforehand) made this laborious training easier. Radio has served as the first music teacher for many famous musicians of Turkey, in other words, such new beginners received *meşk* from records or the radio. Radio broadcasts provided enough music for a novice to broaden his / her musical repertoire, improve taste and observe various styles of performance amounting to a considerable preliminary training.

The music which began to be performed on Ankara Radio from 1939 onwards was very much appreciated by the listeners as well as musicians. The most distinguished compositions of Ottoman music performed by the radio chorus conducted by Mesut Cemil, *fasıl* ensembles conducted by Şerif Çiğli and Fahri Kopuz, solo concerts by good singers, and instrumental music concerts, especially those given by Mesut Cemil,

Ruġen Kam and Vecihe Daryal, have deeply impressed the performance of traditional music.

The roots of this achievement should be found in the remarkable improvement that Turkish music has made in the sphere of performance prior to radio broadcasts. Tanburi Cemil's work in instrumental music, and Münir Nurettin Selçuk's novelties in vocal music were the peak of this achievement. This improvement in performance made great impact on the future musicians who diligently valued the musical legacy they had inherited. Turkish radio knew how to reflect this achievement in its programmes.

The credit for bringing a matured performance to radio microphones should primarily go to Cevdet Kozanođlu, who assembled many talented musicians in Turkey and introduced discipline into radio, and Mesut Cemil, who set high standards in performance, opening new horizons for younger musicians. It should also be noted that the new administrators of radio must have learned a lesson from the criticism of early broadcasts of Turkish music from the first phase of radio broadcasts between 1927-1938. These administrators, together with the representatives of this music, seemed to believe that there would be no cause to ban or disgrace the country's own music as long as it was performed well. So the radio musicians of the 1940s diligently tried to improve their performance. Yet one should not fail to see a deeper factor that gave impetus to the emergence of this good performance. That Münir Nurettin Selçuk had introduced "concert music" into Turkey and Mesut Cemil has adapted traditional music to western choral pattern can be explained by their attempts to create a more "respectable" outer appearance, that is, a "western" appearance in the performance of music. It is true that both Münir Nurettin Selçuk and Mesut Cemil were extraordinary musicians, furthermore, the music they made was original and they offered unique musical taste to their audience, yet this should not prevent us from noting the fact that behind their novelties also lay a psychological mechanism to defend Turkish music against attacks which characterised it as a primitive sort of art.

3.1.7 Instrumental Turkish Music on Radio

The majority of the compositions in the repertoire of Ottoman music are vocal melodies. Instrumental pieces are usually thought to be adjunct pieces in vocal concerts. However, in the past there existed a tradition of instrumental music performed in more distinguished circles. Dimitrius Cantemir reminds us of instrumental concerts in his treatise on Turkish music written around 1700: *sazende fasl* [instrumental music concert] (f. 103). Fifty years after Cantemir, Charles Fonton, a French dragoman working at the French embassy in Istanbul, concentrates on instrumental pieces in his study of Turkish music (see pp. 71-73). At the beginning of the twentieth century Tanburi Cemil, Udi Nevres and other well-known musicians played instrumental pieces for 78 rpm. records. The tradition must have continued in the musical salons where distinguished musicians performed instrumental music. It was radio that reminded us of this old tradition. In the 1940s Mesut Cemil, Ruken Kam, Vecihe Daryal and Cevdet Kozanoğlu had started a series of instrumental radio concerts, which were greatly appreciated in musical circles. In the following years and generations Nubar Tekyay, Süleyman Erguner, Yorgo Bacanos, Sadi İzzet, Cevdet Çala, İzzettin Ökte, Haluk Recai, Hadiye Ötügen, Feyzi Aslangil, Cüneyd Orhon, Ercüment Batanay, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Doğan Ergin, Ulvi Erguner, Parasko Leondaridhes, Cüneyd Kosal, İhsan Özgen and many others formed groups of two or three or more musicians to give exclusively instrumental radio concerts.

3.1.8 On the Technical Aspects of the Performance

Münir Nurettin Selçuk introduced a more plain style in singing. The older singers had exclusively the habit of using too many guttural ornamentations. Such ornamentation was peculiar to the style of the Quran reciters (*hafız tavrı*). Selçuk removed to a larger extent that guttural ornamentation from vocal performance. He also felt it was necessary to make a clear distinction between religious and secular music. What Mesut Cemil has done in choral singing was in many respects parallel to Selçuk's novelties. Apart from removing guttural ornamentation, Mesut Cemil carefully nuanced the classical compositions and made the *terennüm* sections (extra-textual refrain in certain compositional forms such as *kâr*, *beste* and *semai*) of classical songs performed in a more rhythmically enhanced manner.

Surprisingly, western types of choral performance were also introduced by Mesut Cemil on radio and not elsewhere. In fact, the first musician to set up a chorus in the western manner was Ali Rifat Çatay. Çatay had practiced choral performance in a concert given in 1920. However, this concert remained a unique event which has not left any enduring legacy. It was Mesut Cemil, who knew both Western and Turkish music equally well, who established choral performance. At the outset his radio concerts given by a chorus met with the reaction of circles accustomed to traditional ways in performance. Mesut Cemil did not give up, and improved it employing his deep understanding of music and extraordinary talents. Choral performance in the so-called "classical" compositions has become more and more established not only on radio stations but also in the concerts of all the musical ensembles throughout Turkey.

3.1.9 "Radio Standards" in Music

It is an undeniable fact that radio has raised the musical culture of Turkish people and improved the style of performance in traditional music. However, it also *changed* the firmly established ways of making music, setting new standards, not always favourable, which may be termed as "radio standards".

Music as performed by a radio ensemble was divided into three singing styles: choral performance for so-called "classical" compositions; *fasıl* style; *beraber arkalar* (songs sung in unison).

- i. The choral style (*koro*): The style is marked by slowing down the rhythm, singing at the same pitch but set at a fourth lower than the proper pitch, removal of ornamentation as used in the conventional *fasıl* music, replacing them with nuances borrowed from Western music and frequent use of pedal points. This style seems to suggest that slowing down the rhythm adds high seriousness to performance and create an impression that such performance sounds more "academic". Singing a fourth lower has become more and more established on radio, and this influenced musical performance outside radio stations, which allowed the voice of many singers to relax into a restricted range of octaves, eventually causing a "loss of voice". In today's performances we observe a change even for the worse: "a fourth lower" seems to have been replaced by "a fifth lower".

- ii. The *fasıl* style: In the 1940s and 1950s Ankara Radio and in the 1950s Istanbul Radio presented excellent examples of the *fasıl* style. In the conventional style the *fasıl* ensemble is conducted by a singer, who also beats the rhythm on the tambourine (*def*). When there are more than one singer the chief singer becomes the conductor. Among the musical instruments the violin is the leader. Radio of the 1960s and 1970s changed this order, removing the chief singer by setting up a large "chorus" led by a conductor, thus turning the traditional *fasıl* into "*beraber çarkçılar*" style.
- iii. "*Beraber çarkçılar*" is a style characterised by a bit faster tempo than the one practised in "choral performance" and one which is applied to lighter and "semi-classical" songs – an intermediary between the first two styles.

The *gazel* or vocal improvisation is one of the characteristic musical genres of traditional Ottoman music, which demands artistry as well as knowledge of *makam*. Radio simply killed this genre by banning the singing of the *gazel* on radio stations. The exclusion of the *gazel* from radio may only be ascribed to a desire to avoid music associative of the oriental and religious world. This cannot be explained by the absence of good *gazel* singers at the time, since we know at least there was Münir Nurettin Selçuk, who had sung admirable *gazels* for records and reformed and "secularised" the genre. Yet, Selçuk never performed *gazels* for radio.

3.1.10 Religious Music

In the practice of music during the Ottoman times religious and secular traditions were not distinctly separate. Both secular and non-secular music was performed regularly at the *tekkes*. As part of the modernisation programme of the new secular Republic, the *tekkes* were closed and religious music started to slip into oblivion, automatically secularising the music. Ankara Radio was born into such a secularised medium, training the first generation of radio musicians accordingly. Therefore, the training courses offered by radio consisted of a secular repertoire.

3.1.11 Anatolian Folk Music on Radio

Anatolian folk music has been introduced to the whole country by state radio stations. Folk music or folk culture in general was one of the sources that nurtured Turkish nationalism, therefore, had a special significance for the republican state. Turkish nationalism, which was developed on ethnicist foundations, made a distinction between *imperial* "Ottoman

culture" and *national* "Turkish culture" on the basis of Ziya Gökalp's positivistic theory. According to this approach, Ottoman urban music was heavily reminiscent of the Ottoman culture, hence should be discarded from the concept of national culture, while Anatolian folk music being perceived as the true, national music of the Turks should be preserved forever. This theoretical attitude was put into practice more concretely in the 1940s through the *Halkevi* (People's House) and by the cultural ideologists of the Republican People's Party (Cumhuriyet Halk Partisi).

During the first phase of broadcasts folk music could find little room in radio programming. Mesut Cemil's "Classical Turkish Music Chorus" performed Anatolian folk tunes apart from "classical" compositions. They were not treated as separate genres. Later it was thought that rural folk music must have been separated from urban music. Mesut Cemil appointed Muzaffer Sarısozen, a pioneering folklorist and an enthusiastic collector of folk songs, the head of folk music "chorus" set up to sing only the folk melodies of Anatolia. The name of the chorus was interesting enough: *Yurttan Sesler* (Voices from across the Land).

Sarısozen conducted his chorus for many years. He had the folk songs he collected in various regions of Anatolia sung by an ensemble of folk singers. Turkish people were thus introduced to the *voice* of the land. His work in this field is unforgettable. Yet this work is not exempt from the ideological framework of nationalism that proposes folk culture as the basis of the national culture of the Republic.

Like the folk music of other countries, Anatolian folk music, too, is regional music. There are various regions in Anatolia and each has a musical genre with its characteristic melodic contours, local colours, motifs, and singing styles. Local style is crucial in folk music. *Yurtttan Sesler* blended together those different styles and flavours and turned into a standard one. Gradually, the "Yurttan Sesler" style, sometimes referred to as the "radio style" (*radyo ağızı / TRT ağızı*, literally "radio mouth") has become institutionalised stripping folk music of its local colours.

Another interesting regular programme of those years was entitled "Let us Learn and Sing a Folk Tune" (*Bir Türkü Öğreniyoruz*) in which one folk tune was taught every week by a music teacher. Thus hundreds of folk tunes have been taught through these didactic programmes.

3.1.12 The Radio Musicians

From the very beginning of the broadcasts, radio felt it was necessary to create a new music. In 1926 when the first Turkish radio station was founded there were many record

companies producing gramophone records, but records could have been only a supplementary broadcast material. During the first phase of the broadcasts, radio could not establish a staff of permanent musicians due to technical and financial problems. Hiring musicians doing "piece-work" in the commercial music market or employing them on short-term contracts had not been fruitful. Having had this experience, the new Ankara radio station formed a music staff of its own. The number of radio musicians increased year by year and gradually there came forth a class of musicians making music exclusively for Ankara or Istanbul radio stations. Every new decade generated a new wave of radio musicians. Turkish state radio has never given up the practice of employing its own staff. Nowadays we see the latest generation of radio musicians who were trained at the State Conservatory of Turkish Music which was founded in 1976. In Turkey one can list a great number of radio musicians who have never given a concert, never made a record, never performed music outside radio stations. This must have been peculiar to Turkey.

There is another peculiarity of Turkish state radio: in many countries "broadcasting music live" means broadcasting concert music live from a concert-hall outside a radio station, but in the case of Turkish state radio it means music made in a radio studio and broadcasting it live! Even many years after magnetic tape was introduced into use in Turkey, Turkish state radio stations have not given up altogether broadcasting music live in this manner.

3.1.13 The Social Prestige of Radio

Undoubtedly, radio has left an indelible mark on the performance of music. It should be emphasised that radio was the most prestigious performing institution of Turkish music in the Republican era. To become a member of the staff of a radio station was the dream of countless young people who started receiving musical training. There is an old upper class conservative tradition in Turkey that underestimates, or even degrades professional musicianship. The words "*çalgıncı*" (literally, one who makes a living on a musical instrument), "*davulcu*" (one who plays the drum), "*zurnacı*" (one who plays the shawm) have derogatory meanings. As the old Turkish proverb goes, "if you don't control your daughter she will marry either a drum or a shawm player!"

Radio has undermined this tradition. Nobody looked down on a musician if he or she was working for radio. This means that radio has promoted those "*çalgıncı*"s to the social status of *artists*.

During the first twenty years of its broadcasts radio had to borrow musicians from the music market, but having once established itself as a performing institution it began to lend musicians to the market. There are a great number of musicians who flourished working for radio.

Conclusion

There emerged a new traditional music in Turkey both at the level of musical performance and production. This new performance was practised on radio. From 1927 to the late 1990s almost all of the well-known musicians played for radio at various times. In retrospect, four generations came together under the roof of the state radio stations. The work of these generations constitute a rich archival material that should be brought to light and reproduced.

Radio could not compete with television whose network became established in the 1970s. Throughout the 1980s the state radio stations lost a considerable part of their listeners and delivered them to state TV, which cannot regard music as the centre of its broadcasting programming. In the early 1990s the state monopoly over radio broadcasting was removed which immediately gave birth to thousands of private radio stations all over Turkey. Today there are at least 200 private radio stations only in Istanbul. Unfortunately, this multiplicity has not so far produced fruitful results except a few enthusiastic, amateur-spirited radio stations.

As for today's state radio stations, strictly speaking, they are not so different from a bureaucratic government office with most of their staff performing this daily routine. Their musicians seem to have lost the enthusiasm of the former generations. Musicians who were chosen for administrative positions in the past have in recent years been replaced by narrow bureaucratic administrators who have little or no notion of what good music is. Those who are still diligent and enthusiastic are the elderly musicians who knew the "good old days". Removal of live music to a greater extent must also have contributed to a loss of enthusiasm in making music. Not only those great musicians who performed on radio but radio itself was an authority in the past. Having gradually lowered its standards, the state radio has lost its authority and has turned into an institution which is able to make only average music.

One can no longer expect a music inspiring artistic emotion from this institution. They do have some very talented musicians from the new generation, but in an institution led by bureaucrats alien to good music and unaware of the problems of the world of music, they are discouraged and condemned to making music in a most inefficient way. Turkish state radio

stations are now in a condition in which they cannot preserve their own archives. The only positive step that they can take at the moment could be opening their rich recorded material of the last fifty years to the public.

NOTES

(1) This was the “official music” of the Republican Turkey. It had originally been formulated by Ziya Gökalp, who proposed that the modern and national music of Turkey would arise from treating Anatolian folk music with western musical technique. Atatürk was impressed by Gökalp’s formula and revealed his aspiration about the future music of modern Turkey on various occasions. However, Atatürk did not see the products of this theory. Musical compositions written with this approach came out during the presidency of İsmet İnönü, who also supported the practice of the same view. The most well-known and popular product of this approach is undoubtedly Adnan Saygun’s *Yunus Emre Oratorio*, in which the composer borrowed elements from Turkish sufi and folk music and whose lyrics were taken from the thirteenth century mystical poet Yunus Emre. The premiere of this oratorio was broadcast on Ankara Radio. Adnan Saygun conveyed in his memoirs that having listened to and impressed by the oratorio broadcast on the radio a peasant living in the rural areas had come to Ankara and found him to give him as a present a pair of nicely woven woollen rustic socks. This memory which must have been precious for Saygun himself may be regarded as a unique example representing the musical ideals of the Republican era.

3.2 METISSAGE CULTUREL, DIFFEREND ET DISPARITION :

ALAIN BROSSAT

Alain Brossat est maître de conférences au département de philosophie à l'université de Paris VIII.

Deux énoncés du métissage sont ici étudiés : « tout est miscible » et « il y a du différend. Le premier fait l'impasse sur la violence, sur la disparition qui doivent aboutir aux formes métissées. Chaque opération de métissage peut ou pas faire ressurgir le différend originel.

Les métissages issus de la conquête espagnole en Amérique latine sont particulièrement étudiés.

Alain Brossat analyse les rapports entre disparition due à un génocide, et le métissage et se demande dans quelle mesure le métis peut être interrogé comme dernier survivant du génocide de son peuple.

J'aimerais, en contrepoint de vos travaux sur Istanbul, les musiques et l'interculturalité, vous livrer quelques brèves réflexions critiques sur le motif, aujourd'hui très "porteur", du métissage culturel, voire de la "pensée métisse" (pour reprendre un titre récent de Serge Grunzinski). L'évidence de ce motif s'impose au sens commun par transposition, du biologique au culturel: il s'agit, au fond, de dire que l'on peut mélanger des entités culturelles différentes voire hétérogènes au même titre que tout homme est en principe susceptible de faire un enfant avec toute femme, quelles que soient leurs différences et hétérogénéités d'origine, de race, etc. Il s'agit de constater, ce qui est facile, qu'on ne rencontre guère de limite *de principe* à une telle plasticité, à une telle transivité qui, donc, seraient inscrites dans la condition humaine, au plan culturel au même titre qu'au plan biologique (cette équivalence postulée est ici décisive).

Dans cette sorte de manifeste en faveur du métissage culturel qu'est *La pensée métisse*, son auteur, Serge Gruzinski, en appelle à l'autorité de l'anthropologue américain Alfred L. Kroeber qui y insiste: toutes les cultures "peuvent se mélanger presque sans limite" (*Culture Patterns and Processes*).

Il faut bien comprendre que dans cet accent porté sur ce qui est devenu pour nous aujourd'hui une pure évidence - l'infinité des possibilités de mélanger, combiner, mixer, interpoler, entrelacer des objets, des influences, des traditions, des techniques... issus des mondes culturels les plus variés et présentant les uns avec les autres les écarts les plus importants, et les musiciens et musicologues sont ici, j'imagine aux premières loges - dans cet accent, donc, se détecte davantage qu'un

simple constat. Il s'agit d'énoncer une position philosophique qui, pour l'essentiel, consiste à dire que, sur un plan culturel, il n'y a rien d'insurmontable dans les différences et les écarts, rien qui permette d'établir un lien nécessaire entre l'existence de ces différences et la persistance de *différends irréductibles*. Dans l'essai susmentionné, Gruzinski cite, pour s'en séparer, une remarque de Claude Lévi-Strauss qui constitue un parfait résumé de la philosophie de la culture de l'auteur de *La Pensée sauvage*:

"Entre deux cultures, entre deux espèces vivantes aussi voisines qu'on voudra l'imaginer, il y a toujours un écart différentiel et cet écart différentiel ne peut pas être comblé".

Or, Gruzinski, lui, au contraire, entend montrer, dans ses travaux sur ce qu'il appelle les "pratiques d'hybridation" entre culture indienne et culture européenne, fonds chrétien et fonds païen au Mexique, que cette notion du différentiel est infondée.

Pour lui, tout communique, tout se combine, se récupère pour s'enchevêtrer selon un fascinant principe de conjugaison, d'interpénétration d'expérimentation (etc.) - tous ces processus étant placés sous le signe convenu de "la rencontre". Je le cite:

"Les deux 'bassins d'attraction' [culture indienne et culture européenne au Mexique, donc, AB] ne sont pas séparés par un abîme infranchissable ni par une discontinuité irréductible comme le supposait Claude Lévi-Strauss. Une multitude d'états intermédiaires dessine une étrange frontière, qui n'est jamais une ligne impeccable et immédiatement détectable, puisque souvent les attractions se chevauchent".

On a là une sorte de manifeste en faveur d'une approche dédramatisée de la culture définie comme la grande centrifugeuse qui homogénéise les différences, ou encore de la modernité conçue comme ce temps dynamique qui récuse les archaïsmes et les positions figées et invente sans fin des formes nouvelles.

Je cite encore:

"Phénomènes sociaux et politiques, les métissages agencent en fait un tel nombre de variables qu'ils brouillent le jeu habituel des pouvoirs et des traditions, glissent entre les mains de l'historien qui les traque ou sont négligés par l'anthropologue amateur d'archaïsmes, de 'sociétés froides' ou de traditions authentiques".

La charge contre les "amateurs d'archaïsmes" (qui vise ici, on l'imagine, aussi bien un Lévi-Strauss qu'un Pierre Clastres) atteint tous ceux qui seraient portés à insister sur les hétérogénéités culturelles au point de dire que lorsqu'une civilisation subit un désastre de l'ordre de celui que connurent les mondes amérindiens avec la Conquête espagnole et ses suites, une perte se produit, une *disparition effective* a lieu, telles que rien ne peut les relever. Ou bien encore, lorsque le dernier Indien Guayaki rallie le village où sont regroupés les débris humains de sa tribu, une *amputation* se produit, qui attente à la diversité des cultures humaines, une perte que rien ne pourra compenser. Pour Gruzinski, au contraire, rien ne se perd, car la culture est le milieu par excellence du recyclage: c'est bien le diable si les mythes, croyances et savoir-faire de notre Indien ne vont pas trouver leur emploi dans d'heureuses combinaisons métisses fondées sur sa "rencontre" avec le chercheur d'or, le défricheur de la forêt amazonienne, le latifundiaire et le militaire brésilien garant de la loi et l'ordre sur cette nouvelle frontière...

Ce que je veux dire par là, c'est que l'on voit prospérer aujourd'hui toute une idéologie du métissage, plus ou moins savante, plus ou moins commerciale; le propre

de celle-ci est de tirer argument (en ces temps d'extension rapide des circuits d'intégration et de globalisation aussi bien économique et culturelle, en ces temps de développement des pratiques et moyens d'hybridation culturelle) de l'expansion de formes inédites de syncrétisme culturel, pour rendre floue ou indistincte la persistance de l'élément du conflit, de la violence et du différend au coeur des enjeux culturels. Le motif du "tout est miscible", "tout est métissable" devient l'argument d'une apologie de la modernité tardive dont le propre est d'organiser le déni des liens souvent intimes qu'entretiennent métissage et spoliation, métissage et trouble d'identité, métissage et disparition sans trace.

Or, il me semble au contraire qu'une réflexion sur ces questions du métissage culturel ne pourra être féconde qu'à la condition de se déployer dans l'espace jalonné par ces deux énoncés: "tout est miscible" d'une part et "il y a du différend" de l'autre. Je me déplace donc ici, pour ce qui concerne le second énoncé, de la notion proposée par Lévi-Strauss - celle des écarts différentiels, notion fondatrice de la position de l'anthropologie structuraliste fondée par cet auteur - à celle qu'à élaborée Jean-François Lyotard, celle du différend. Mais, au fond, dans l'enjeu du débat avec ou contre ceux que j'appelle les "modernitaires" - ceux qui prennent la modernité tardive comme elle vient et comme elle va et s'en trouvent contents - , l'objet du litige est le même.

"Il y a du différend", donc, c'est-à-dire des situations où des discours, des codes culturels se confrontent ou s'affrontent et où, non seulement, ils ne se branchent pas les uns sur les autres, mais où on aboutit à une impasse de la compréhension et de la communication telle que toutes les conditions sont remplies pour qu'éclate la violence. Le livre que Nathan Wachtel consacra dans un tout autre climat idéologique (il fut publié en 1971) à ce qu'il appelle *la vision des vaincus*, c'est-à-dire à la vision du monde et de l'histoire nourrie par les Indiens du monde andin, fortement marquée par le "traumatisme perpétué" de la Conquête espagnole et de l'effondrement de l'empire inca, présente force exemples où apparaît, sous une forme frappante, cet enjeu du différend dans les relations interculturelles. La question de l'écriture, celle de la langue, celle des images (de la divinité) sont au coeur de ces expériences du différend. Ainsi, dans une scène célèbre dont la tradition nous livre de nombreux récits, on voit Atahualpa, l'Inca, le fils du Soleil, recevoir un message écrit d'Almagro, le capitaine espagnol. Intrigué par cette "feuille de maïs" qui est censée lui "parler" (les Incas ignorent l'écriture), Atahualpa la porte à son oreille, écoute attentivement et avoue qu'il n'entend rien. Puis la lettre passe vainement de main en main; tandis qu'elle circule, l'Inca et ses dignitaires en font, en des termes presque identiques, cette description étonnante: 'Vue de ce côté, c'est un grouillement de fourmis; Je la regarde de cet autre côté, et il me semble que ce sont les traces que laissent des pattes d'oiseaux sur les rives boueuses du fleuve. Vue ainsi, on dirait des cerfs, mis la tête en bas et les pattes en l'air. Et si l'on regarde seulement ainsi, elle ressemble à des lamas qui baissent la tête, et à des cornes de cerf. Qui pourrait comprendre cela? Non, non, il m'est impossible, seigneur, de le deviner".

Cet épisode rappelle inévitablement cet autre où l'on voit le moine Valverde présenter une bible à l'Inca. Celui-ci prend le mystérieux objet, l'ouvre, l'écoute et, n'entendant rien, le jette à terre. Mais ici, ajoute la chronique, le geste de l'Indien nécessairement interprété comme impie par les Espagnols, *donne le signal du massacre*.

Ces situations sont liées à la confrontation de deux humanités que, culturellement, tout sépare. Wachtel note que "lorsque les Espagnols découvrirent en Amérique une humanité autre, leur stupéfaction fut plus grande que ne le serait la nôtre, sans

doute, si nous rencontrions des êtres pensants en de lointaines planètes". Par conséquent, l'incompréhension et la non-communication qui se produisent là ne sont pas réductibles au manque de bons interprètes, de figures de médiateurs qualifiés ou autres arbitres et intermédiaires: ce sont là des codes ou des visions du monde absolument hétérogènes, irréductibles qui se heurtent là et il en découle que chacun demeure figé dans sa position. Dans un autre récit traditionnel, on voit le moine Valverde exhorter Atahuallpa à se convertir et lui présenter la Bible. Atahuallpa lui répond fièrement qu'il ne connaît d'autre dieu à adorer que le Soleil. La bible que lui tend le moine et qui, littéralement "ne lui dit rien", lui tombe pareillement des mains. Il n'est ici aucune instance arbitrale au monde qui permette de trancher le différend opposant l'Inca qui croit à la divinité solaire au clerc qui en tient pour la passion du Christ et la sainte Trinité. De la même façon, lorsqu'on voit, dans un autre récit encore, Pizarro, mis en présence de l'Inca, s'irriter de son langage barbare et, dans sa colère, le condamner à mort pour cette raison même, on a une image forte de cette notion d'un élément du langage qui peut, certes, être par excellence celui de la transitivité et de la communication, mais qui est susceptible, aussi bien, dans d'autres circonstances, d'être celui où s'expose irrécusablement l'insurmontable fossé qui sépare deux groupes humains.

Ce que présuppose l'approche que je propose de cette question du métissage, c'est que le fait persistant du différend (il est de tous les âges, notamment du nôtre, et de tous les lieux) ne doit pas être moins pris en compte que celui de l'infinité des possibles de l'hybridation. Car la question qu'évade une approche comme celle de Gruzinski est la suivante: que se passe-t-il lorsque, dans la confrontation de sujets culturels d'origines distinctes, se produit un différend? Comment *règle-t-on* un différend culturel? Il me semble qu'il y a, au fond, deux options: soit, les deux parties ayant constaté qu'elles ne s'entendaient pas, se séparent, chacune "rentre chez elle," se promettant bien d'éviter à l'avenir le contact avec ces sauvages avec lesquels aucun dialogue n'est possible. C'est par exemple ce qui se passe dans une situation beaucoup moins dramatique que celle de la Conquête des Amériques, et que relate Ian Potocki, l'auteur du fameux *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Durant l'hiver 1805-1806, il accompagne, à titre de conseiller aux affaires culturelles, une délégation destinée à établir des relations diplomatiques entre le tsar de toutes les Russies et l'Empereur de Chine. Cette mission est conduite par un noble russe, destiné à être le premier ambassadeur auprès de l'Empereur. Elle se présente à la frontière des deux empires, en Mongolie, où elle est reçue par un émissaire de haut rang de l'Empereur. Commencent de difficiles tractations dont l'enjeu principal est une question protocolaire de première importance: combien de prosternations (courbettes) l'ambassadeur doit-il faire lorsqu'il sera reçu à Pékin par le Fils du Ciel? On discute, on se dispute, on en appelle chacun à son autorité de tutelle, on ne s'entend pas sur le sens des mots et la place de chacun dans les hiérarchies impériales respectives, on s'envoie des cadeaux et on se les réexpédie, ceci pendant de longues semaines, par un froid polaire, et au milieu du désert tartare. Et, au bout du compte, un beau jour, ou plutôt un jour de "grand froid", le représentant de l'Empereur chinois, excédé, fait tenir une lettre à son interlocuteur (si l'on peut dire) russe, ainsi libellée: "Vous êtes une race d'extravagants. Allez-vous-en, nous ne voulons avoir affaire qu'au sénat".

Et la délégation russe, forte de ses cent quatre voitures et chariots, et centaines de membres, repart pour Irkoutsk... Et il n'y aura pas, pour quelques années ou décennies encore, d'ambassadeur de Russie auprès de l'Empereur de Chine...

Ce cas de différend est amusant, car pour être flagrant et brutal, il ne débouche que sur des outrages symboliques et un retour à la position antérieure. Mais, nous le savons bien, ce n'est malheureusement pas le cas de figure le plus fréquent. Plus souvent, comme dans le cas cité du coup de colère de Pizarro, outré du langage barbare des Incas, cela débouche sur un affrontement, une violence: le différend sera donc bien *tranché*, mais sur un mode tout négatif, en ce sens qu'il implique destruction et disparition. Dans le cas de la conquête des Amériques, la destruction d'un ensemble civilisationnel, la mort des dieux indiens, un désastre démographique sans précédent ni équivalent, et la persistance infinie de ce que Wachtel appelle le traumatisme indien.

Ce que l'on est donc fondé à reprocher aux approches apaisées voire euphoriques du métissage culturel, c'est la manière dont elles sont portées à faire l'impasse sur ces moments violents et phénomènes de disparition qui, bien souvent, constituent le grand arrière tragique de la constitution de ce monde plastique et inventif dans lequel peuvent se combiner, sur la nef d'une église mexicaine, des mythes chrétiens, des figures de guerriers aztèques et des représentations d'animaux ou de motifs floraux locaux. Ce que l'on est fondé à reprocher à ces approches, c'est d'oublier que si toutes les opérations de métissage sont au fond possibles, chacune d'entre elle peut être l'occasion de faire surgir ou resurgir un différend ou d'attiser un litige.

Si l'on repart de la définition première du métis - celui qui expose par des signes *visibles* une opération de mélange des sangs (le Petit Larousse dit carrément: "qui est issu de l'union de deux personnes de couleur de peau différente", ce qui présuppose, par exemple, que les Chinois soient tout uniment *jaunes*, ce que je conteste formellement) , alors on saisira aisément que cette visibilité même pourra être le support du différend ou du litige réactivés autour de l'opération même du métissage, quelle qu'elle soit: ce sera le petit garçon eurasiatique qui se fera traiter de "chinetoque" à l'école par moins blanc que lui, ce sera telle mélodie hassidique dopée par un tempo jazzy qui fera scandale auprès des dévots ou des puristes...

Sous le métissage aujourd'hui tant encensé, il y a le métis, entendu comme témoin d'une histoire de violences intercivisationnelles et de disparition. Pour que l'Indien apprenne à monter à cheval, à jouer du luth, payer le tribut, à porter le pantalon, parler espagnol, composer des poèmes dans cette langue, etc., il faut que l'Inca que rencontre Pizarre disparaisse violemment, et avec lui son monde, ses dieux. Il faut que cet engouffrement ait lieu, qui fait de ces Indiens des vaincus de l'histoire sans rémission, de Pizarre et Almagro à nos jours. Il faut que l'Indien devienne le jouet d'une économie monétaire qui est, depuis le XVI^{ème} siècle, son immémoriale malédiction. Wachtel évoque encore l'un de ses différends *constitutifs* de l'aliénation indienne et irréductible au beau motif du métissage, des lendemains de la chute de l'empire inca à nos jours:

Dès le XVI^{ème} siècle, des marchands espagnols parcourent le Pérou et proposent aux indigènes diverses denrées (vin, coca, outils européens), ne demandant rien comptant. Les Indiens acceptent tout ce qu'ils leur présentent, même s'ils n'en ont pas besoin, comme s'il s'agissait de cadeaux généreux. A l'échéance de la dette, les marchands font appel à la Justice espagnole pour contraindre les débiteurs à payer. Ceux-ci sont dans l'incapacité de le faire, leurs biens sont saisis, ils sont jetés en prison, contraints à s'enfuir, etc. Le différend est ici distinctement placé au service de l'entreprise de colonisation.

Le métis, dirais-je, est le témoin exposé de cette histoire où l'hybridation culturelle a pour précondition la mise en place d'une nouvelle répartition entre maîtres et serviteurs et l'installation d'un rapport asymétrique entre deux fonds culturels: les serviteurs adoptent les dieux des maîtres, les leurs meurent. Les débris de la culture vaincue servent de totem ou de butin ornemental aux maîtres: la Mexicana, compagnie aérienne mexicaine pourra adopter comme logo une tête de guerrier aztèque, tout comme Qantas, l'Australienne, fera fleurir sur les robes de ses hôtes les motifs des peintures aborigènes traditionnelles. Le métis est le témoin généralement amnésique du différend originaire et de la violence qui l'a tranché. Mais comme cette violence fait l'objet d'un refoulement, voire d'un déni constant, il n'est, bien souvent, qu'un témoin malheureux: méprisé par les maîtres "blancs", haï par les vaincus, les anciens esclaves (dans la Caraïbe, par exemple, la question des mulâtres).

Ne nous égarons pas. Il y a bien une grandeur ou une beauté propre au geste premier du métissage, un geste qui consiste, pour une femme libre et un homme libre, à décider d'avoir un enfant ensemble en sachant parfaitement l'écart différentiel qui les sépare au plan de l'origine ethnique, de la "couleur", la culture, la religion et *malgré* tout cela. Cette décision souveraine est belle et grande, car elle a valeur de manifeste en faveur de l'unité insécable du genre humain. Portée par l'énergie érotique, elle affirme l'absolue prééminence de la simple appartenance à l'humanité générique sur toute assignation à une filiation, à une origine spécifique, à un particularisme quelconque. On pourra dire la même chose, un ton en dessous, du geste qui consistera, pour un voyageur, à se laisser tenter, puis adopter, le narguilé des Turcs, le maté des Argentins, les nouilles instantanées des Chinois rencontrés au fil de ses pérégrinations. Mais le problème est bien sûr que la plupart des macro-processus de métissage biologique et culturel ne s'opèrent pas sur ce mode, mais sur celui du chaos violent, de la catastrophe: des "mondes", des fractions d'humanité, des empires, des codes (T. Todorov) se font face, font l'épreuve de leur incompatibilité et, de cette épreuve de l'altérité radicale découle moins un partage qu'une disparition (celle du plus faible) à laquelle s'enchaîne une recomposition. Dans *Le monde des vaincus*, exhortant son lecteur à s'émanciper des grands récits européocentriques, Wachtel contestait formellement que, du point de vue de l'Indien, un tel processus puisse être décrit en termes de métissage, de combinaison, ou d'hybridation. Les termes et expressions surgissant sous sa plume étaient plutôt: "disjonction", "scission entre l'univers européen et l'univers indien", "déculturation plus qu'acculturation", "moins fusion que juxtaposition", etc. La conflictualité toujours actuelle de la relation entre la part (culturelle) des vaincus était davantage soulignée que la productivité exubérante des mélanges.

Le métissage, et biologique et culturel, résulte le plus souvent non pas d'une rencontre, mais d'une conquête. Cette dernière, puisqu'elle entraîne en Amérique du sud notamment la disparition conjointe d'une civilisation et de fractions d'humanité (75% de la population du Mexique, disparition totale des Arawaks sur l'île d'Hispaniola, etc.), présente un caractère irréversible, irrémédiable, nullement *relevable* dans le cours d'une dialectique historique: un pur et simple désastre qui produit une béance dans le cours de l'histoire et une déchirure irréparable dans le tissu des sociétés humaines. Une telle catastrophe, pour les vaincus, n'a pas eu lieu une fois, ponctuellement, elle a lieu sans fin, là où le cœur biologique et culturel des populations concernées a été atteint. Même si l'emploi du terme génocide (dont l'étalon est, qu'on le veuille ou non, la Shoah) est contestable dans tout contexte où n'est pas attestable une intention exterminatrice tournée contre un groupe humain particulier, demeure dans le cas présent cette notion fondamentale d'un désastre que rien ne viendra jamais "sauver" (tout autre chose, en termes anthropologiques, donc, qu'une bataille ou une guerre perdue) et qui impose aux vaincus ce fardeau accablant qu'est le legs d'une histoire de métissage, laquelle est aussi, simultanément, une histoire de désappropriation et de déstructuration.

En ce sens, disons-le abruptement, le dispositif discursif qui exalte le métissage est bien souvent commis à organiser la disparition de la disparition: là où l'abondance, la variété et la richesse des productions métisses pourront être attestées, la violence fondatrice qui réduit les hétérogénéités radicales aux conditions du "tout est miscible" sera repoussée vers un arrière-plan indistinct. Ce n'est sans doute pas pour rien que cette production discursive est particulièrement intense, en Europe, là où est en question le passé qui ne passe pas - celui de la colonisation, de l'esclavage, du travail forcé, des massacres administratifs et autres pratiques génocidaires - je veux dire à propos de l'Afrique et de l'Amérique latine. La rumeur et l'agitation, souvent commerciale au premier chef, du métissage repoussent les spectres du génocide à l'arrière-plan: métissage et génocide apparaissent comme deux catégories qui s'excluent, le métissage se présentant fallacieusement comme l'évidence du non génocide (les métis n'ayant pas le statut de survivants, les produits du métissage culturel sont censés attester au contraire la *vitalité* maintenue ou reconstituée de ceux qui viennent après "la rencontre"). Le métissage apparaît alors comme ce qui contribue à rendre innommable le tort subi par les vaincus de cette histoire. Vous avez donc, et ce sera ma conclusion, cette répartition suspecte qui consiste à attester qu'il y a d'un côté, je veux dire de certains crimes, massacres, désastres, de l'absolument inoubliable et de l'imprescriptible, et que de l'autre, il y a des séquences historiques certes saturées de sang et d'horreur, mais relevées du désastre par le métissage. Je cite les conclusions respectives des livres de Gruzinski et Wachtel qui, sur ce point, se rejoignent:

"Les métissages ne sont jamais une panacée, ils expriment des combats jamais gagnés et toujours recommencés. Mais ils fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs mondes en une seule vie" (Gruzinski). Happy-end, en somme, donc.

"Vraiment vaincus? Oui, bien sûr, si l'on se réfère au sort des armes et à la situation coloniale [mais] les Indiens du Pérou manifestent une fidélité acharnée à leur tradition, sans doute parce qu'aucune autre forme de révolte ne s'y avère possible (sinon dans l'imaginaire) (...) et dans la mesure où des débris de l'ancienne civilisation inca ont traversé les siècles jusqu'à nos jours, on peut dire que ce type de révolte, cette praxis impossible, a d'une certaine manière triomphé. Les vaincus remportent ainsi dans leur défaite une émouvante victoire". Demi-happy-end, seulement, ici.

Etrange victoire qui enchaîne sur la plus radicale des interruptions, des disparitions... A cet angélisme souriant, on nous permettra de préférer le diagnostic glacé qu'énonce Pierre Clastres à la fin de sa *Chronique des Indiens Guayaki*:

"L'entreprise, inaugurée à la fin du XVème siècle, touche maintenant à sa fin; un continent entier aura été débarrassé de ses premiers habitants, et ce Monde pourra bientôt, à juste titre, se proclamer Nouveau. 'Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passés au fil de l'épée, et le plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation des perles et du poivre! Mécaniques victoires!' Ainsi Montaigne saluait-il le triomphe américain de la civilisation occidentale".

4. ISTANBUL MEGAPOLE

4.1 LE NOUVEAUX CHEMINS DE LA CULTURE A ISTANBUL : AHMET SOYSAL

Ahmet Soysal est philosophe, chargé des publications au centre culturel français d'Istanbul, Turquie.

Il dresse un portrait de la vie culturelle à Istanbul depuis les musiques qu'on y écoute, jusqu'aux oeuvres d'arts plastiques présentés par la Biennale internationale, en passant par le milieu de l'édition, du cinéma, etc... Les institutions privées ou fondations de sociétés privées jouent un rôle important dans le dynamisme culturel aujourd'hui à Istanbul.(Festival de musique d'Istanbul). L'état n'est pas absent mais ses activités apparaissent moins nombreuses. (concerts hebdomadaires de l'orchestre symphonique de l'état d'Istanbul). Le nombre des cafés et bars du quartier de Beyoglu connaît une croissance importante depuis 10 ans. C'est là où se pratique une musique à plus petite échelle, cependant davantage du côté d'une musique commerciale que du côté d'une musique créatrice : au programme rock turc, techno et musique populaire anatolienne. Il nous conte la schizophrénie des poètes turcs travaillant pour la publicité. Malgré le profond changement d'identité qu'a connu l'Istanbul entre 1900 et 2000, Istanbul reste la ville où se produit l'événement culturel en Turquie.

Mon exposé n'étant pas très long, je vais au préalable faire des objections à l'exposé d'Alain Brossat.

Premièrement j'avais une objection historique. La structure politique et administrative de l'Empire Ottoman a empêché la formation d'une classe de métis comme dans les empires coloniaux occidentaux. C'est très important. Il n'a pas fait

l'analogie entre la question du métissage et la situation de l'empire ottoman, mais comme c'est une rencontre sur Istanbul, on fait l'analogie malgré lui. Et puis deuxièmement, je vais me situer sur un terrain plus philosophique. J'avais deux objections philosophiques, que j'esquisse très vite.

Poser la question du différend, avec le *d*, est important, mais cela n'acquiert une pleine validité philosophique que si l'on réfère en même temps à la question de la justice. Selon quels critères juger d'un différend ? En l'absence même de l'établissement d'un tel critère, il me semble qu'un tiers vient s'arroger le droit de juger d'un différend. Et ce tiers se pose comme au-dessus des parties du différend. Alain Brossat a donné l'exemple à propos du muezzin et du hazzan, que nous avons vus. Il a jugé le muezzin comme appartenant à la partie des coupables, et indiqué parmi ceux-ci le prophète Mohammed. N'est-ce pas une autre forme d'injustice ? L'injustice du tiers en position de force s'arrogeant le droit de juger d'un différend ?

Deuxième objection philosophique : pour éclaircir la question du différend et celle qui doit lui être liée, de la justice, même si c'est la justice en tant que limite, possibilité, jamais actualisable, donc une forme d'impossibilité, je crois pouvoir indiquer une voie de recherche. Un différend peut ne pas être le seul différend. Il peut prendre place dans un contexte pluriel de différends, à savoir qu'une partie de ce différend est dans le même temps partie d'un autre différend. Vainqueur par rapport à un vaincu, il peut être victime, par rapport à un vainqueur plus fort ; c'est la complexité historique de l'empire ottoman sur sa fin.

4.1.1 Début de l'intervention

Le titre de cet exposé réfère à l'actualité. L'Istanbul actuelle offre un contenu socio-culturel varié. La question méthodologique acquiert ici une importance : par quelles voies d'approche peut-on saisir la variété socio-culturelle d'une ville comme Istanbul ? La pure description empirique des phénomènes constatables, comme la première étape de l'approche, n'est souvent elle-même pas exempte de certains réflexes réducteurs. C'est sans doute parce que le style et la manière journalistiques, qui s'imposent de plus en plus comme modèle, y conduisent, dans la hâte et la fausse assurance qui les caractérisent. D'après le ton journalistique, on a toujours su, avant même d'avoir cherché à savoir. Ceci vaut, à différents niveaux, aussi bien pour ceux qui viennent de l'extérieur pour faire des "reportages", que pour ceux qui sont

établis dans la ville, étrangers ou non. La lucidité méthodologique nous impose par conséquent aussi bien l'élaboration d'une description adéquate que la mise en lumière des réflexes réducteurs qui faussent l'approche.

Il ne suffit pas d'énumérer tous les éléments qui sont en jeu dans le mouvement culturel. C'est-à-dire d'un côté tout ce qui est de l'ordre de l'institutionnel dans un sens très large, avec les organismes privés, les organismes publics, les journaux, la télévision, et même les cafés. Bref toute organisation jouant un rôle dans le circuit culturel. Et de l'autre, les groupes sociaux et les individus même qui vivent la culture dans l'échange avec l'institutionnel et entre eux. Il s'agit aussi de déterminer des effets d'ensemble qui touchent aussi bien des organisations que les individus vivants. Il faut encore, se plaçant dans une perspective historique, définir le rapport que les pratiques culturelles actuelles entretiennent avec le passé. On doit enfin se demander si l'attrait qu'exerce l'Istanbul 1900 ne pourrait pas être lié, du moins chez certains, à la nostalgie d'un cosmopolitisme tendant à détacher Istanbul de son histoire proprement turque.

4.1.2 Les organisations et les individus.

Le secteur privé a fait sa première apparition marquante sur la scène culturelle avec l'organisation du festival de musique d'Istanbul au début des années 1970. Dès le début de grands orchestres, de grands solistes classiques, de célèbres troupes de danse d'Afrique ou d'Asie, mais aussi des musiciens de jazz notoires comme Gillespie, Miles Davis y furent accueillis. Le festival accorda aussi une place à la musique turque classique ; la musique contemporaine d'avant-garde n'y fut pas non plus négligée. Ce festival attirant d'inévitables snobs, aussi bien les élites intellectuelles et artistiques qu'une jeunesse assoiffée de culture, e fut un véritable foyer de culture vivante. Cela continue de nos jours mais de façon plus amoindrie. Un festival de jazz s'en est détaché, qui accueille plus de célébrités du rock'nroll que de jazzmen. Le festival lui-même accorde moins de place à la musique contemporaine. Les prix augmentant à mesure de la dévaluation deviennent de plus en plus impraticables.

D'autres institutions privées ont depuis emboîté le pas. Il y a le festival de jazz d'Akbank, qui a fait connaître bon nombre de musiciens de jazz importants et parmi les plus exigeants de notre époque. Il y a le festival de Yapi Kredi. Les deux

institutions que nous venons de nommer sont des banques. La banque Yapi Kredi joue aussi un rôle dans l'édition, nous y reviendrons.

Il faut aussi ajouter à ces activités musicales celles, régulières, organisées depuis peu par la banque Is Bankass et par la société Borusan. Dans les manifestations musicales à grande échelle, la part des institutions privées est très grande, on le voit, et a tendance à s'accroître. La municipalité d'Istanbul qui dispose de l'une des deux plus grandes salles de concert de la ville continue d'y organiser des concerts de musique classique occidentale, mais ceux-ci ont perdu de leur importance. La direction islamiste modérée de la municipalité accorde aussi une plus grande place qu'avant aux musiques traditionnelles et religieuses non sans une ouverture lors du festival annuel de musique mystique aux musiques des minorités non musulmanes d'Istanbul. Quant à l'Etat, sa grande salle du centre culturel Atatürk, à Taksim, qui continue d'abriter l'opéra et le ballet d'Istanbul ne présente plus guère en guise de concerts que ceux hebdomadaire de l'orchestre symphonique de l'état d'Istanbul et de l'ensemble de musique classique turque de l'Etat.

Tel est en gros le panorama musical à grande échelle dont la qualité artistique ne peut être mise en doute. Celui-ci est déterminé par les ressources financières, par l'intérêt des organismes privés, par les modifications du goût, qui elles-mêmes sont tributaires des modifications dans la société et des modèles imposés par la médiatisation accélérée dont aucun individu n'est à l'abri. La musique populaire ultracommercialisée, soit la pop music, la rock music, et dans une moindre mesure la techno music qui est soit importée ou locale, en tant qu'un phénomène mondial archiconnu, demande une étude économique et socioculturelle qui dépasse notre cadre. Il faut noter que le pop et le rock turcs connaissent depuis plus de 10 ans un essor considérable qui les a menés souvent à incorporer des composantes de la musique arabesque des années 1970 et 1980, laquelle musique arabesque a évolué de son côté, vers une rythmique pop pour devenir ce qu'on appelle aujourd'hui la musique Fantaisie. On use moins de ce terme arabesque qui est en déclin actuellement.

Qu'en est-il de la petite échelle, qui est celle de la pratique musicale restreinte mineure, plus ou moins marginale, disséminée ? Il faut tout de suite noter que cette petite échelle se greffe plus sur la musique populaire ultra-commercialisée que sur une musique véritablement créatrice. A ce niveau les cafés et bars qui connaissent depuis plus de 10 ans une expansion considérable à Istanbul, surtout dans le quartier

de Beyoğlu, jouent un rôle important. Trois modèles paraissent s'imposer dans ces cafés et bars.

Le modèle rock, incluant aussi une ouverture à travers le blues vers un jazz "consommable", le modèle techno dont les apôtres sont ces fameux DJ qu'ont fait venir à Istanbul parfois d'Occident, et finalement la musique populaire anatolienne qui, puissamment électronisée, est surtout présentée, dans les bars alévis et kurdes de Beyoğlu. Des chanteurs turcs figurent parmi les musiciens du modèle rock. Le heavy metal très prisé jusqu'à une époque très récente perd de son importance. En général on écoute plus du rock étranger que du rock turc. Le rock s'adresse à un vaste public qui comprend aussi bien des couches aisées que défavorisées de la population. Le modèle techno dont les références sont étrangères touche le public plus riche des collèges et des universités privées. Dans le modèle anatolien se reconnaissent des émigrés d'Anatolie attachée à leur identité communautaire d'origine et en grande partie de tendance politique de gauche. Il faut noter que de multiples radios privées autant que ces cafés et bars ne cessent de transmettre ces musiques à ces plus vastes publics.

4.1.3 Le Théâtre

Le théâtre touche un public beaucoup moins nombreux à Istanbul que celui de la musique. Le théâtre de l'Etat et ceux de la municipalité mettent en scène assez fréquemment des œuvres contemporaines comme celle de Beckett ou de Koltès ainsi que d'auteurs turcs. Un festival annuel de théâtre organisé par une fondation privée, annulée cette année par manque de moyens, connaît un succès notable en accueillant des troupes prestigieuses, comme le Berliner ensemble, le Piccolo Teatro. Les théâtres turcs privés qui se consacrent aux visions expérimentales ont du mal à maintenir une régularité. Il en est de même pour les rares publications livres concernant le théâtre.

4.1.4 Le cinéma

C'est le cinéma, avec la musique, qui attire le plus grand nombre. Le festival annuel de cinéma d'Istanbul est la manifestation internationale la plus importante. Des films du monde entier y sont montrés, des rétrospectives sont consacrées aux grands réalisateurs, dont certains sont invités au festival. Le cinéma turc y prend aussi place. Dans les cinémas de la ville, les films américains bien sûr dominent, mais depuis quelques temps on assiste à un réveil du cinéma turc. A côté des films turcs plus ou moins satiriques et mettant en avant des vedettes de la TV, des films plus sérieux traitent de problèmes supposés tabous liés à l'histoire récente de la Turquie et liés à la marginalité, voire à la sexualité. On peut cependant affirmer que le nouveau cinéma turc n'a pas encore trouvé son grand réalisateur. On a aussi l'impression que le cinéma turc actuel veut soit toucher le grand public accroché aux médias et surtout à la TV, soit un public intellectuel occidental, en somme celui des jurys des festivals européens qui a des idées bien définies sur la Turquie, sur son présent et son histoire, y règle ses attentes et ses demandes concernant ce pays. La participation du capital européen à la production de ces films doit jouer dans cette conformité des réalisateurs turcs aux attentes occidentales.

4.1.5 Les arts plastiques

Le domaine des arts plastiques est aussi très actif à Istanbul. L'organisation marquante est la biennale des arts plastiques d'Istanbul qui reçoit des artistes du monde entier, et parmi les plus prestigieux. Les problèmes de l'art contemporain, à la fois dans sa dimension internationale et nationale, sont très discutés à Istanbul. Nulle part ailleurs que dans ce domaine n'apparaît une volonté aussi nette de se mettre au niveau de ce que l'on estime être le sommet « international » et d'entrer en contact avec des centres internationaux de l'art. Ainsi voient le jour des productions qui par souci de contemporanéité suivent de près des modèles consacrés mais éphémères. Non, il est vrai, sans une expression touchant le phénomène local. L'agitation qui règne dans les arts plastiques en Turquie ne se détache pas trop à vrai dire du contexte international de l'art qui est aujourd'hui caractérisé par l'absence de normes esthétiques, les effets de mode évanescents, une mondialisation des enjeux et des pratiques artistiques, des luttes d'intérêt assez opaques, entre organismes, galeries, tendances, et commissaires d'exposition.

4.1.6 Les librairies

Il y a davantage de librairies aujourd'hui à Istanbul qu'il n'y a 15 ans. Les publications touchent les domaines les plus variés. Une maison d'édition a au cours de ces dix dernières années accaparé la majorité des auteurs turcs de valeur et publiés par ailleurs en quantité importante la traduction d'auteurs étrangers prestigieux. Elle a trois revues consacrées respectivement à la littérature, à la production théorique et aux domaines des arts. C'est la maison d'édition de la banque Yapui Kredi. A côté de celle-ci d'autres éditeurs s'efforcent de proposer des ouvrages de qualité au cours de ces 15 années, des auteurs comme Foucault, Baudrillard, ont été assez largement traduits en turc. Les traductions de Deleuze sont en cours ; la volumineuse Théorie de l'agir communicationnel d'Habermas vient d'être publiée, 5 livres d'Artaud sont déjà traduits. Comme un peu partout, c'est le roman qui a le plus de prestige. Il y a aussi des romanciers à succès ou à la mode.

Le genre de la nouvelle intéresse aussi les jeunes auteurs ; la construction fictive et le récit subjectif sont très prisés par les prosateurs turcs qui sont sensibles à l'influence d'auteurs étrangers comme Borges, Eco, Marquez, et d'auteurs turcs. Quant à la poésie, qui en Turquie a un ancien et glorieux passé, elle est toujours très présente,

bien que les revues de poésie de qualité manquent et que les jeunes poètes ont du mal à se frayer une voie originale à travers des influences contradictoires et dans une société capitaliste ultra-médiatisée qui n'accorde une chance en matière de poésie qu'à des paroles de chanson ou à des slogans publicitaires.

Le fait qu'un certain nombre de poètes turcs depuis à peu près 20 ans travaillent dans les agences de publicité n'a pu qu'aggraver cette schizophrénie des esprits soumis dans le même temps aux exigences inverses d'une parole utilitaire et de la vérité de parole. Une poésie plus populaire existe aussi, écrite et lue par des poètes de qualité mineure qui se trouvent être pour la plupart des comédiens et des présentateurs de TV, dont les cassettes enregistrées et les publications connaissent un grand succès de vente. A l'image de la musique populaire commerciale l'effusion sentimentale et la révolte comportant souvent des accents politiques plus ou moins vagues trouvent dans ce genre médiatique de poésie un terrain qui leur est très bien adapté. C'est le lieu de rappeler cette règle suivant laquelle dans un pays accablé de souffrances et dans la mesure où ce pays est régi par la loi capitaliste du marché, ce lot de souffrances rapporte de l'argent à ceux qui savent l'exploiter.

4.1.7 Le rapport avec le passé.

Après ce rapide tour d'horizon de la culture à Istanbul et plus généralement en Turquie, et conformément au plan que nous nous sommes tracés au début, nous avons maintenant à parler du rapport que les pratiques culturelles entretiennent avec le passé. Nous nous demanderons de manière précise, puisque telle est la désignation de ce colloque, quel rapport entre l'Istanbul 2000 et l'Istanbul 1900.

A cette question et à l'image de ce dont il s'agit pour d'autres grandes villes du monde, nous pourrions répondre d'abord : il n'y a presque aucun rapport. L'Istanbul d'aujourd'hui n'a plus rien à voir avec l'Istanbul d'il y a un siècle. Tout au plus ne pourrait-il s'agir positivement, dans le regard tourné vers l'Istanbul 1900, que d'un intérêt historique, culturel et sociologique, intérêt qui serait l'apanage d'esprits cultivés et curieux. Une telle discontinuité entre le passé et le présent de cette ville peut-être liée à plusieurs facteurs. D'abord, le régime politique a changé, c'est la République depuis 1923. Ensuite Istanbul était capitale, elle ne l'est plus. La

population elle aussi a changé. Outre ces facteurs il faut noter que le paysage urbain s'est considérablement modifié au cours du siècle écoulé. A part les quartiers de Beyoğlu et de Galata, et quelques assez rares habitats dispersés dans les quartiers historiques de la ville et dans le Bosphore, et sans tenir compte des monuments historiques, l'architecture entière s'est modifiée. D'autres facteurs pourraient sans aucun doute être cités. Malgré cette discontinuité entre le passé et le présent, le thème de l'Istanbul 1900 suscite un indéniable intérêt chez les habitants mais aussi chez des chercheurs étrangers et peut-être même des artistes. Cela ressort d'abord de certaines pratiques culturelles locales et dans une certaine réflexion historique qui cherche à mettre au jour, au contraire d'une coupure aisément constatable, entre l'Empire et la République, des lignes de continuité, et ceci afin de comprendre certains des caractères insoupçonnés de la République et de son actualité. Des musiciens turcs comme Kudsi aiment à se joindre à des musiciens, des minorités non musulmanes; des quartiers de Beyoğlu qui symbolisent l'Istanbul 1900, où face à une occidentalisation poussée de la culture l'élément ottoman et turc était en voie de déperdition, ces quartiers donc font aujourd'hui l'objet de manifestations culturelles, publications, concerts, expositions, visites guidées.

Le contexte général de la Turquie. Istanbul est devenue avec la réduction considérable des minorités non musulmanes une ville très majoritairement musulmane. Il n'est pas difficile de prévoir qu'elle le restera. Istanbul constitue pour ainsi dire un microcosme de grandes dimensions de l'Anatolie. Si les décisions sont prises dans la capitale Ankara, l'événement culturel a lieu à Istanbul, mais de là aussitôt peut se répercuter à Ankara et dans d'autres villes importantes. Par le moyen des médias, ce qui se détermine en guise de culture à Istanbul est transmis ailleurs. Mais ce qui peut provenir d'Istanbul, si on s'en tient à la culture populaire, peut être un produit anatolien. Comme disent les nostalgiques, Istanbul n'est plus ce qu'elle était, nous ajouterons : et ne le sera jamais plus. Istanbul est aujourd'hui la Turquie, c'est-à-dire, l'Anatolie d'abord.

La question de la nostalgie, pour finir. Nous dirons deux mots : Nous tenons à distinguer cette nostalgie de la curiosité intellectuelle tout à fait justifiée que nous avons évoquée. La nostalgie dans un cas comme celui qui nous intéresse est le fait de ceux qui pour un motif ou un autre ne peuvent supporter le présent. Certes dans ce « non supporter » il peut y avoir des nuances, on peut aussi chercher à le comprendre sinon à le justifier. Il y a d'abord que les événements historiques du

siècle passé ont entraîné le déracinement d'Istanbul de grandes populations grecques, arméniennes et juives qui s'y étaient établies depuis des siècles. Une douleur peut être attachée à cette constatation, et même pour des Turcs, qui peuvent penser que cette composition multiethnique et multireligieuse faisait la richesse de la ville et sa singularité inouïe. Ne fut-ce pas la vocation de l'Empire Ottoman, diraient certains, d'accueillir les Juifs, de tolérer les pratiques religieuses non-musulmanes. La culture de cet Empire ne s'est-elle pas enrichie au contact de ces peuples, lesquels y ont en outre contribué. C'est vrai qu'en discordance avec des politiques officielles, une grande sympathie pour ces communautés s'est exprimée dans la littérature turque, en particulier dans le grand courant poétique dit du Second Renouveau, dans les années 1955-1980, dont l'influence sur la poésie actuelle est très grande. Mais le risque, c'est qu'une nostalgie de la douleur cède le pas à une nostalgie du ressentiment à laquelle il peut arriver de fonctionner dans la mauvaise foi, peut-être même dans une certaine inconscience. C'est alors que le regard tourné vers l'Istanbul 1900 peut venir s'articuler avec des motivations politiques qui « en veulent » à la république turque.

La résistance à ces tendances, qui se doit d'être vigilante à l'égard des carences de l'Etat et des moments noirs de l'histoire, suppose que la Turquie soit un certain enjeu politique, économique et politique dans l'ordre mondial. Du coup Istanbul elle-même est à considérer elle-même comme un enjeu.

DEBAT

Mr. Deval : Comment réagissent les secteurs les plus vivants de la culture stambouliote à la crise actuelle ?

Mr. Soysal : Les festivals annulent, les éditeurs essaient de maintenir leur politique. Les petits organismes, les petites institutions ont moins de chance par rapport aux grandes. Mais c'est surtout les institutions de l'Etat qui ont reculé, qui sont déjà assez en arrière dans la politique culturelle.

Mr. Deval : Est-ce que ça amène une critique des artistes envers le pouvoir ou envers certains secteurs ?

Mr. Soysal : Je crois que cette critique a existé tout le long du 20^{ème} siècle dans la littérature turque. Je crois que dans la culture turque, beaucoup de créateurs en ont fait les frais. Cette critique a traversé différentes étapes liées au contexte historique qui a évolué. L'armée elle-même aujourd'hui accuse l'état de corruption et joue un rôle dans la lutte contre la corruption.

Il y a un conflit entre l'armée et certains membres du pouvoir au sujet de cette corruption : il y a deux jours, le ministre de l'intérieur a démissionné pour ces raisons.

Mr. Saddak : L'Etat en Turquie a été jusqu'aux années 1980 un soutien important idéologique à une politique culturelle. Dans les années 1970-1980 les théâtres d'état qui organisaient des concerts amenaient des artistes invités européens, russes, etc, à des prix tout à fait abordables, on pouvait voir toute la panoplie de la musique classique de toute l'Europe. Après 1984, avec la libéralisation de l'économie turque, on a cru que les banques, le capital privé allaient être des mécènes potentiels. On voit que le grand capital n'est pas fait pour la culture.

Mr. Soysal : Il y a une baisse de la production culturelle au niveau de l'Etat qui a moins de moyens. La plupart des grandes manifestations culturelles sont le fait d'institutions privées.

Mr. Saddak : Es-ce que l'Etat a baissé ses subventions par rapport aux programmations culturelles, ou bien il les a maintenues constantes ?

Mr. Soysal : Je crois que l'Etat n'a pas du baissé tellement. Il s'agit plutôt d'un déclin financier de l'état plutôt que d'une volonté de moins financer les activités culturelles.

Mr. Saddak : Si l'on regarde les programmations des salles culturelles subventionnées par l'état dans les années 1970, c'est inimaginable.

Mr. Soysal : Je crois que la valeur de la monnaie turque par rapport aux devises étrangères était plus élevée, ça coûtait moins cher à l'Etat.

Mr. Erguner: Il y a une autre chose qu'il faut ajouter à ce que vous dites. Parce que l'on voit à partir des années 1980 la création de plusieurs institutions culturelles. Parce que ce ne sont pas seulement des théâtres nationaux, mais des chœurs de musiques traditionnelles qui existent maintenant dans toutes les villes. Tout cela coûte cher dans le budget de l'Etat. Je cois qu'actuellement le budget du ministère de la culture est réduit à payer le salaire de ces artistes : l'Etat n'a alors plus les moyens d'animer une vie culturelle, mais juste ceux de payer des salaires.

Il y a un phénomène qui nous concerne dans ce projet. Vous avez dit très exactement que tous ces festivals qui financent un certain contact avec des créations mondiales, ce qui permet à une certaine élite d'Istanbul d'être au pas du monde entier. Ce n'est pas du tout un événement populaire. On dépense beaucoup d'argent de manière très injuste. Ces festivals n'ont jamais servi à provoquer des productions locales avec des artistes du pays. Les festivals importent des gens de prestige pour la satisfaction de l'élite. On peut supposer que ces crises seraient des occasions d'aider les artistes locaux avec des moyens bien moindres !

Une personne du public : J'ai trouvé un disque de techno turc qui entend utiliser les *maqams*. Je suis curieux de savoir ce que vous pouvez m'en dire.

Mr. Soysal : Je peux dire quelque chose de très général sur le rock et le pop turc, c'est que les maqam ne sont pas oubliés. Mais ce n'est pas jeune utilisation savante, ni même selon les normes en usages dans la musique populaire. C'est un usage factice, vague. On s'approche des maqams, mais ce n'est pas vraiment ça. Vous connaissez Tarkan peut-être, il est un peu orientalisant, mais il n'a aucune culture musicale.

Un public : je voudrais souligner un autre aspect de la culture populaire de la Turquie qui n'existait pas il y a à peine une trentaine d'années : les islamistes. On sait qu'ils sont de plus en plus actifs dans le domaine des publications, édition, beaux-arts, musique. etc, .Certains nationalistes produisent aussi leur propre intelligentsia.

Mr. Soysal : En guise de musique, qu'essaient de faire les soi-disant islamistes – il y en a de toutes les tendances ? C'est surtout les modérés qui s'occupent de musique, parce que les autres, c'est comme en Iran, ce ne sont que des marches militaires ou de propagande. Les islamistes modérés acceptés par l'Etat ne sont pas très forts en musique. En poésie, il y a d'assez bon islamistes poètes. La poésie nationaliste islamisante a toujours existé en Turquie. Il y a eu un certain mouvement dans les revues qui est en train de régresser aujourd'hui.

Mr. Nouss : Le post-moderne : vous n'avez pas utilisé cette expression dans votre exposé, or il est très courant surtout aux Etats-Unis dans les *cultural studies* d'employer ce terme pour désigner les sociétés européennes, surtout de l'Est qui ont connu au début du siècle une espèce d'aube de la modernité, jusqu'à ce que les événements politiques gèlent les activités culturelles, avec un éveil de l'expression artistique depuis la chute du communisme qui passe directement au Post-Moderne. Vous-même en tant que critique culturel vous utiliseriez ce terme, d'autant plus que souvent sous l'étiquette post-moderne il y a multiculturel. C'est-à-dire que l'on désigne par post-moderne ce qu'au 19^{ème} siècle en parlant de l'empire des Habsbourg ou de l'empire ottoman, on aurait dit une mosaïque de peuples ou de cultures, on parle désormais de Post-Moderne.

Est-ce qu'à Istanbul les artistes emploient volontiers ce terme de Post-Moderne ?

Mr. Soysal : Je ne l'emploie pas, je ressens même une certaine aversion pour ce terme, liée à beaucoup de choses. La situation de la Turquie est en outre différente de celle des pays de l'Est. On ne peut pas par exemple, même s'il y a eu un parti unique, parler de dictature kémaliste. Le Post-Modernisme est employé en Turquie comme une certaine critique de la modernité. D'autres artistes emploient ce terme pour signifier : être au courant de ce qui se passe dans le monde. Il n'y a pas de véritable analyse du terme dans ce sens-là.

Mr. Erguner: Il y a un phénomène lié aux radios privées qui provoquent une sorte de renfermement communautaire, pas seulement entre musulmans et non-musulmans

mais à l'intérieur même du milieu islamique. Dans la population musulmane jusqu'à un certain moment, l'état voulait absolument diriger la population musulmane, et les canaliser dans un sens républicain. On assiste donc dans les années 1980 à la création de petites communautés avec des leaderships qui ont des moyens suffisants pour avoir leur radio, leur journal, leur télévision. Ceci provoque la création d'une culture qui est dans le cercle même de ces communautés. C'est un phénomène nouveau à souligner, je crois.



royaumont

Samedi 9 juin 2001

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

5. CLOTURE DU COLLOQUE

5.1 MÉTISSAGE ET TRANSCULTURE : ALEXIS NOUSS

Alexis Nouss est professeur à l'université de Montréal au département de linguistique et de traduction.

Istanbul, passage obligé, ville exemplaire de métissage, lieu privilégié pour étudier les phénomènes de métissage aux niveaux politique, philosophique et esthétique. En redéfinissant les termes de métissage, multiculturel, transculturel et hybridité, Alexis Nouss prend de la distance par rapport aux acceptions à la mode du métissage, pour mieux interroger les contrastes conceptuels des mots. En revenant sans cesse à Istanbul, à ces communautés, il revisite un métissage –qui multiplie les appartenances- et une transculture stambouliotes –qui cherche son équilibre entre deux composantes culturelles fixées. Le transculturel de la musique stambouliote possède les moyens d'être métisse, c'est-à-dire de ne pas fondre ses composantes dans un ensemble fusionnel mais de les faire se rencontrer sans dissoudre les spécificités.

Ni musicologue, ni spécialiste des cultures stambouliotes, je ne peux m'autoriser dans cette communication⁵¹ que d'une réflexion⁵² transdisciplinaire et transhistorique sur les phénomènes de métissage et sur l'extension possible de cette notion. Tenter de la sortir des champs de la biologie, de l'anthropologie et de la sociologie pour en étudier les possibilités d'application à d'autres domaines: le politique, le philosophique et particulièrement l'esthétique, en littérature, arts plastiques, cinéma ou musique.

Pour une telle entreprise, Istanbul est comme un passage obligé, une de ces villes métisses, ou du métissage, exemplaires, telles Alexandrie, Trieste, Gênes, Lisbonne, Marseille, ou, nous éloignant de la Méditerranée, New York au nord, Buenos Aires au sud du continent américain.

Istanbul, sans éviter les clichés: carrefour entre l'Orient et l'Occident, l'Europe et l'Asie, jonction entre la Mer Noire et la Méditerranée. Sainte-Sophie avec l'ajout des minarets et à l'intérieur, la tension entre l'écriture architecturale justinienne et les signifiants musulmans.

Le métissage est à la mode et il faut se méfier de cet effet de mode. Il est utilisé, sur fond de mondialisation, pour désigner tout ce qui est bigarré, coloré, hybride ou mélangé; on le met à toutes les sauces pour sa saveur prétendument épicée. Il est

⁵¹Donnée le 9 juin 2001 à Royauumont. Le présent texte est la transcription, à peine réécrite, de cette communication. Je demande aussi l'indulgence du lecteur pour l'absence, due à des raisons techniques, des accents diacritiques.

⁵²Entreprise avec François Laplantine. Nous avons co-signé *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll.«Dominos», 1997 et *Métissages. D'Arcimboldo à Zombie*, Paris, Pauvert (2001).

presque toujours confondu avec l'accumulation, le plaisir gourmand du foisonnement baroque, la chaleur des tropiques.

Ce qu'il convient de montrer, au contraire, c'est qu'une pensée de la rencontre métisse - pensée du conflit, de la tension et de la transformation - passe d'abord par une expérience de la désappropriation et une reconnaissance de l'altérité en nous-même. Dans le passage du monadique au nomadique et de l'autosuffisance à l'horizon du devenir, une pensée métisse est une pensée de la résistance tant à l'uniformisation croissante qu'à l'exacerbation différentialiste des particularismes. Le métissage dessine une troisième voie entre l'homogène et l'hétérogène, la fusion et la fragmentation ou, sur le plan socio-politique, les modèles visant l'intégration totale ou le repli communautariste. En ce sens, l'histoire d'Istanbul, tant au niveau de sa composition ethnique que de la multiplicité ou co-existence de ses traditions culturelles, notamment musicales, s'offre comme un modèle privilégié.

Cette définition large, quittant le champ anthropologique ou sociologique, permet de reconnaître du métissage dans le domaine esthétique. Le collage, par exemple, forme artistique majeure de la modernité, du cubisme à l'art vidéo en passant par dadaïsme, surréalisme, et pop art, se comprendra et se percevra comme une expression métisse. La logique est celle de l'iconographie cubiste: briser les formes et juxtaposer les fragments afin de donner une composition nouvelle gardant la trace de la brisure. Le métissage des matériaux rejoint le métissage des formes pour affirmer le refus et la critique d'un discours social prétendant à une totalité unitaire et harmonieuse. Est ainsi fragilisé le postulat esthétique d'un sens unique, fixe et manifeste, transcendant et unifiant les composantes de l'œuvre. Autre exemple de métissage esthétique: la mosaïque des édifices chrétiens byzantins, ainsi dans l'abside de Sainte-Sophie; outre la technique qui fragmente l'image, comme dans le collage, la mosaïque est métisse en ce qu'elle appartient à deux ordres esthétiques: le pictural et l'architectural. La présentation et la nature du matériau l'établissent en un lien de contiguïté avec les formes architecturales.

Mais les deux expressions artistiques particulièrement propices à faire saisir ce que peut être le métissage esthétique sont le cinéma et la musique, et pour la même raison: ce sont des arts du mouvement et de la temporalité qui se prêtent à l'entrelacs sans absorption qui dessine le métissage, qui en est le dessin, semblable aux décorations intérieures des mosquées d'Istanbul.

J'ai pourtant introduit dès mon titre une dissonance en proposant cette dyade que je voudrais heuristique entre métissage et transculture. Le second terme, adjectivé, apparaît dans le premier descriptif de notre colloque, en contraste avec celui de multiculturel, utilisé deux fois et repris dans les titres des interventions. Je cite, à titre d'exemple: «Comment est-on passé du vieux fond multiculturel ottoman à une nouvelle donne transculturelle aujourd'hui?» C'est ce contraste conceptuel que je voudrais interroger, mais il me semble nécessaire, auparavant, de dresser un tableau comparatif des différentes notions qui s'agitent dans les discussions et réflexions actuelles sur les questions d'identité et de culture. Les différents auteurs ne s'accordent pas sur leurs définitions et, en outre, ces questions sont abordées dans différents champs disciplinaires: anthropologie, sociologie, philosophie, politologie. Face à cette confusion, je ne peux que proposer mes définitions afin d'y voir plus clair et ne pas laisser l'idéologie manipuler ces notions en les vidant de leur potentiel spéculatif. J'opérerai ainsi une distinction entre: multiculturel, interculturel, transculturel, hybridité et métissage.

Le multiculturel est un concept opératoire propre à définir une situation sociale réunissant au sein d'une entité urbaine, régionale, nationale ou supranationale, plusieurs groupes communautaires, égaux ou non (en nombre ou importance), hiérarchisés ou non. Exemple: l'Istanbul ottomane.

L'interculturel revêt un faible pouvoir conceptuel; la notion sert à décrire, aux plans individuel ou collectif, les dynamiques de rencontres, d'échanges (voire, en fait, d'affrontements ou de rejets) qui s'installent lorsque deux ou plusieurs communautés sont en contact.

Le multiculturel désigne donc une réalité sociale et l'interculturel un dispositif autorisé et mis en place par celle-ci. À noter que ces deux notions ne s'usent que si l'on s'en sert, elles ne sont pas forcément problématiques et ont pu représenter un mode d'être-ensemble tout à fait efficace, malgré d'inévitables tiraillements, ainsi sous l'Empire des Habsbourg ou sous l'Empire Ottoman, avant le réveil des nationalismes dont la genèse n'est pas exclusivement ou forcément liée à une crise structurelle du système politique. En revanche, l'érection en programme du multiculturel ou de l'interculturel - le passage à l'*isme*: multiculturalisme, interculturalisme - a valeur de symptôme sociétal et idéologique et dénonce une insuffisance dans le système. Symptôme qui apparaît dans le monde contemporain soumis à d'énormes refontes de populations et aux effets de la globalisation: il n'est pas fortuit que ces questions soient tant débattues en Europe ou aux États-Unis actuellement. Le multiculturel relève donc du politique, l'interculturel du communicationnel (d'où le succès des thèses de Habermas sur la raison communicationnelle parmi les théoriciens qui cherchent à valoriser la globalisation)

Le transculturel, lui, est sans doute ce qui a le plus à voir avec ce qui est proprement culturel. Il s'inscrit au niveau des productions culturelles et désigne la mise en commun ou l'adoption généralisée de formes culturelles. Exemple: la coupole hémisphérique commune aux églises byzantines et aux mosquées ottomanes d'Istanbul. Des éléments passent d'une culture à une autre lorsqu'ils peuvent exister dans les deux. Ainsi, dans la musique stambouliote, l'adoption des modes mélodiques ou rythmiques de la tradition ottomane par les traditions minoritaires⁵³ ou, à l'inverse, l'intégration de tel ou tel phrasé spécifique dans le courant majoritaire.

L'hybridité résulte de la production d'une troisième entité après la rencontre de deux composantes culturelles. Symbiose, syncrétisme ou création originale apparaissant dans un entre-deux, l'«espace-tiers» théorisé par Homi Bhabha, penseur du post-colonialisme, qui constitue une zone de contact et de trafic, aux différents sens du mot, brouillant la distinction habituelle entre identité et altérité. Entre deux cultures, le rapport est alors de translation et non de traduction, précise Sherry Simon (1999). Hybrides sont le «*sound*» de Tijuana, à la frontière mexico-américaine, ou, en Turquie, l'arabesque, mélange du fonds musical ottoman et des apports du monde arabe.

Le métissage, enfin. Il décrit la possibilité du saut, définit une éthique du saut. Appartenir pleinement, et sans trahison, à plusieurs cultures, afficher plusieurs identités. L'héroïne du métissage: Alice, de Lewis Carroll, qui peut-être de l'un et de l'autre côté du miroir, qui, au gré de ses métamorphoses, sera toute petite ou toute

⁵³Stéphane Yérasimos a remarqué que l'emploi du terme dans le contexte stambouliote ottoman ne correspondait pas à la réalité socio-politique de l'époque et tenait de l'anachronisme. Tout en admettant la pertinence de son analyse, je maintiens l'appellation par souci d'efficacité communicationnelle.

grande⁵⁴. C'est-à-dire que la médiation ne sera pas un entre-deux constitué mais le lieu d'une action, du saut, un entre-deux constituant.

Mon propos vise à réserver une place bien particulière au métissage pour le sortir de son utilisation à-tout-va et de sa confusion avec les notions précitées ou encore avec celles de mélange et de mixte. Il existe, parmi les manifestations d'interculturalité, un phénomène précis, méritant une appellation distincte, à qui j'offre celle de métissage. Or ce phénomène concerne la singularité: l'individu dans le cas de l'expérience humaine, la composante spécifique dans le cas des productions culturelles. Le métissage est un destin singulier, le destin d'une singularité, alors que le transculturel correspond à un phénomène collectif. Le transculturel est interpersonnel ou interculturel alors que le métissage est intrapersonnel ou intraculturel. C'est en lui-même que le sujet métis passe d'une identité à une autre, en elle-même qu'une expression métisse passe d'un style à l'autre. La musique tzigane qui, au long de ses parcours territoriaux, prend des colorations indienne, arabe, slave ou espagnole, sans oublier les rythmes du jazz qu'elle épouse aux mains des manouches. Ou à Istanbul, la mélodie qui accueillera paroles en turc, grec ou ladino. Un extrait, vu au colloque, d'un documentaire d'Arte présentait un muezzin et un hazzan enchaînant turc ancien et hébreu sur la même phrase musicale, de même que nombreux furent les témoignages sur les musiciens qui jouaient indifféremment dans leur communauté propre ou dans une autre.

C'est la différence entre transculture et métissage, sur laquelle je voudrais me concentrer, qui me fait employer l'expression «forme métisse» et non «forme métissée». Un élément transculturel est une forme métissée car il participe de deux ensembles alors qu'une forme métisse, autoréférentielle ou autonome, passe d'un ensemble à l'autre.

Le terme de transculture a une histoire qui devrait influencer sur sa réception et son emploi, pour ne pas simplement en faire une notion sémantiquement alternative à celles de multiculturel ou d'interculturel. Je précise cependant qu'il ne s'agit pas de faire l'apologie du métissage au détriment du transculturalisme mais de jouer sur les deux notions afin d'enrichir et diversifier nos modèles et grilles analytiques face à un phénomène tel que les musiques d'Istanbul.

Le mot «transculturation» apparaît chez l'ethnomusicologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969) pour analyser la situation culturelle de son île. Il désigne l'ajustement de l'immigrant à son nouveau statut par un processus de négociation entre les éléments de son ancienne culture et ceux de la nouvelle. Ortiz appliquait son analyse à l'ensemble du continent américain et la notion est communément adoptée pour décrire les sociétés sud-américaines. Elle a connu un renouveau discursif au Québec et au Canada depuis les années 80 pour désigner à la fois les phénomènes culturels dus à l'immigration et l'éclatement identitaire propre au sujet post-moderne en général, qui ne se reconnaît plus dans les repères d'identification nationale. Mais le transculturel a tendance à se figer, à s'institutionnaliser et à devenir une forme de culturalisme ou de relativisme culturel avec tous les risques de réductionisme inhérents. En outre, on comprend que, à s'en tenir à ces acceptions consacrées, le transculturel est adéquat pour une société coloniale, post-coloniale ou une structure politique contemporaine de type nord-américain mais inapte à s'appliquer à l'Istanbul ottomane. En revanche, dans le sens que j'essaie de développer, le transculturel s'offre comme propice au métissage, plate-forme ou tremplin pour le

⁵⁴Voir G. Deleuze, 1973, pp. 8-20.

saut métis, puisqu'il permettrait, pour reprendre l'expression de Frédéric Deval, la migration des formes.

Le transculturel suppose un espace médian, c'est-à-dire commun, où se diluent les spécificités, avec, de part et d'autre, abandon de l'intégrité ou de la spécificité. Métissage contre transculture : la juxtaposition, qui n'est pas le syncrétisme, contre la médianité. Transculturel est l'usage d'une *lingua franca*, à côté des langues communautaires: le latin, l'arabe, le russe à l'époque du bloc soviétique, le turc, l'anglo-américain aujourd'hui. Transculturel, l'héritage musical ottoman se retrouvant dans les cultures grecque, arménienne, juive ou tsigane. Transculturels l'intégration, dans la musique savante, d'instruments venant des musiques populaires (*kopuz, cogur, tanbura, baglama*), de la culture tsigane (*ceng, davul, zurna*, ce dernier instrument se retrouvant également dans les orchestres militaires) ou des traditions balkaniques (*miskal*), ainsi que l'usage du *kemence*, apporté par les musiciens grecs, et tziganes et du violon qui était surtout joué par des musiciens tziganes, grecs, arméniens et juifs.

L'exemple des instruments est révélateur de la manière dont la musique ottomane s'est développée sur un mode transculturel puisque, loin d'être une tradition close et élitiste, elle pourrait être métaphorisée comme un fleuve s'alimentant d'apports de musiques marginales ou périphériques, ces formes devenant communes aux différentes cultures.

Ce qui saura nous aider à aller plus loin dans l'analyse du transculturel sera la notion théorisée par Deleuze et Guattari de territorialisation et ses corollaires: déterritorialisation et reterritorialisation. Ramon Pelinski, musicologue argentin, les utilise lorsqu'il analyse ce qu'il appelle le tango nomade, «la transformation du tango-culture en tango-transculture» (1995, p. 19). Le tango *porteno*, celui de Buenos Aires, s'étant déraciné et ayant voyagé à New York, en Europe et jusqu'au Japon, a rencontré d'autres formes musicales, notamment le jazz. «Sa déterritorialisation le conduit à sélectionner des traits stylistiques et des stratégies d'innovation au contact des cultures musicales sur lesquelles il se reterritorialise et dans lesquelles il choisit de se reconnaître.» (*ibid.*, p. 31) Dans les mutations musicales qui en résultent, Pelinski voit, pour sa part, un phénomène de métissage musical. Plus encore que des cultures musicales, ce sont des «paysages territoriaux» que la musique transculturelle va traverser et conjoindre, à savoir des «qualités expressives» qui touchent «les rythmes, le mélodies, les timbres, les codes et les significations de ces traditions musicales» (p. 36).

Pelinski pousse plus loin la notion de paysages territoriaux en les classant en paysages ethniques, technologiques, médiatiques, financiers et idéologiques. Classification appropriée aux musiques d'Istanbul en interaction. Le paysage ethnique est celui des communautés stambouliotes, grecque, arménienne, juive et tsigane, au sein de la ville ottomane, espace urbain classiquement interculturel et transculturel. Le paysage technologique est constitué des innovations et des développements instrumentaux et compositionnels évoqués précédemment. Le paysage médiatique est celui de la culture ottomane qui trouve dans les productions culturelles d'Istanbul une vitrine de ses visées hégémoniques. Le paysage financier est assuré par le mécénat de la cour ottomane, fournissant les moyens de développer la musique savante et d'accueillir les musiques «protégées». Le paysage idéologique, enfin, est celui que dessine le pouvoir ottoman se voulant centre de rayonnement de l'islam.

Mais il serait dommage de n'utiliser les concepts de Deleuze et Guattari qu'appliqués au transculturel car, à reprendre leur pensée, c'est le phénomène du métissage qui, au-delà, s'en trouve éclairé. «La déterritorialisation est toujours double» (1997, p. 377) écrivent-ils. La transformation ne va pas d'un terme à l'autre, c'est un «bloc de devenir» qui emporte tous les termes. Ainsi, dans le métissage musical stambouliote, le devenir touche les musiques minoritaires accueillies dans le courant musical ottoman majeur, ce courant dominant lui-même et les musiques minoritaires les unes par rapport aux autres, grâce à la médiation transculturelle.

Il faut rappeler que c'est à propos de la ritournelle, qui serait comme la musicalité de la musique, qu'est notamment développée dans *Mille plateaux* la question du territoire en esthétique. Au demeurant, la nature de la ritournelle sied au monodisme propre à la musique turque, qu'elle soit classique, folklorique ou militaire. «Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritorisante, la musique en fait un contenu déterritorisé pour une forme d'expression déterritorisante.» (*ibid.*, p. 369) La ritournelle est territoriale: l'enfant qui chante dans le noir, l'oiseau dans son arbre, mais aussi bien la culture d'une communauté marquant son «paysage territorial». Or, la musique procède à une opération de déterritorialisation à son égard. Si un territoire repose sur un «milieu», celui-ci est marqué par un code, chaque code étant en «état perpétuel de transcodage» car animé par un rythme. «Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre.» Le rythme ne doit pas être confondu avec la mesure ou la cadence. Significativement, quant au cadre du présent colloque, Deleuze et Guattari donnent les exemples suivants: «Le tam-tam n'est pas 1-2, la valse n'est pas 1-2-3, la musique n'est pas binaire ou ternaire mais plutôt 47 temps premiers, comme chez les Turcs.» (p. 385) On reconnaîtra aussi l'*aksak*, l'irrégularité métrique de la musique populaire turque, que reprennent les orchestres militaires et qui, par cet intermédiaire, plus ou moins atténuée, se retrouva dans la musique européenne des XVIIIe et XIXe siècles.

Si le rythme n'est pas synonyme de régularité ou d'égalité, attaché à un code, c'est que, précisément, il est subversif ou transgressif: «il noue des instants critiques ou se noue au passage d'un milieu dans un autre» et «n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes» (*id.*). Liberté d'appartenance et de fonctionnement qui est la marque du métissage. Le rythme se situe et se manifeste entre deux milieux. Il ne marque pas la mesure, il mesure la distance entre deux territoires, le territoire étant lui-même d'abord la distance entre deux territoires. «La distance critique n'est pas une mesure, c'est un rythme» (*ibid.*, p. 393)⁵⁵.

Le métissage musical s'appuie sur le rythme et permet de définir les relations entre les traditions musicales stambouliotes plus adéquatement qu'en termes de transculturalité. Car le rythme est donc à la fois ce qui relie les différentes musiques et ce qui pose leurs distances, réalisant la dynamique métisse d'une rencontre où les composantes conservent leur intégrité. Plus qu'un autre, le rythme de la musique turque, dont la nature est d'être irrégulier, est à même d'assurer cette fonction puisque c'est en l'épousant que les musiques spécifiques rejoignent le courant majeur de la musique ottomane sans s'y fondre. L'irrégularité peut difficilement créer une normativité.

⁵⁵On retrouve cette pensée non normative du rythme dans la pensée d'Henri Meschonnic. Voir *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982 et *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995.

C'est aussi la raison pour laquelle le métissage musical turc se constate dans la musique savante turque du XXe siècle, par exemple chez les cinq grands de la première génération de la musique polyphonique: le quatuor à cordes de 1935 de Cemal Resit Rey, le premier quatuor d'Ahmed Adnan Saygun, où le violoncelle «imite» un *darbuka*, la première symphonie ou le Trio à cordes de 1945 de Necil Kazim Akses intégrant les rythmes de l'*aksak*. Ces réinterprétations de la musique ottomane se retrouvent pareillement chez des compositeurs contemporains comme Kamran Ince, Aydin Esen ou Fazil Say qui conservent des traces de musique traditionnelle parmi les figures stylistiques de la musique occidentale.

Le transculturel est statique, fixe et fixateur. Il bénéficie d'une fixation puisque les deux composantes doivent interrompre leur devenir respectif afin de trouver cette forme commune transculturelle. Il est aussi fixateur car il trace les frontières que les composantes ne peuvent plus transgresser au risque de perdre leurs éléments transculturels.

Le métissage, lui, est mobile, il est en constant devenir. Les composantes passent de l'autre côté, adoptent l'autre identité, quelle que soit l'altérité ainsi épousée. La musique ottomane est transculturelle mais le *maqam* particulier qui migre d'une culture à l'autre est nomade et métis.

Pour assurer un fonctionnement efficace, le transculturel a besoin d'un élément catalyseur: la musique ottomane en Turquie ou, en Amérique du Sud, la musique africaine, plus exactement ouest-africaine, qui a accueilli les apports indigènes et européens. Le métissage, lui, joue et se joue des structures médianes ou médiatrices; il les utilise sans y être attaché. Il relève du «bricolage» de Levi-Strauss, en extrapolant sur la notion qu'il développe dans *La pensée sauvage*. Il y oppose le savant se préoccupant des structures, s'y soumettant, au bricoleur faisant un libre usage des structures pour en reconstruire d'autres réalités. Le sujet métis sera bricoleur en ce qu'il peut adopter, faire sien telle ou telle structure sans lui être attaché. Une musique métisse - non une musique métissée qui, elle, relève du transculturel - s'appropriera tel ou tel phrasé, tel ou tel rythme, tel ou tel mode d'une autre tradition et l'incorporera.

Le métissage, c'est le même et l'autre, en insistant sur la conjonction. Dans le contexte sud-américain, par exemple, les musiques ouest-africaines se croisent à des traditions étrangères sans perdre leurs traits fondamentaux, sur un mode similaire à celui des phénomènes religieux. La musique savante peut adopter des éléments étrangers - la musique classique occidentale, Debussy, Bartok, Stravinsky, face aux traditions asiatique ou folklorique ou au jazz - mais elle le fait au sein d'un projet esthétique dominant qui noie les spécificités, alors que la musique populaire va opérer par détournement, celui-ci entraînant d'éventuelles transformations. C'est là qu'on a métissage, au niveau du rythme, du format musical ou de l'instrumentation. Leonardo Acosta écrit à propos des musiques d'Amérique latine: «[...] les instruments sont européens, mais la façon dont on en joue n'est plus la même. Même si ces musiciens interprètent un morceau en valse ou en mazurka, personne ne doit s'y tromper, ils jouent en réalité tout autre chose. C'est comme si un autre esprit gouvernait les anciennes formes, peut-être une entité joyeuse ou espiègle telle que le Texcatlipoca mexicain ou le Shango yoruba. Rien ne paraît être à sa place: ce qui était joyeux est devenu triste, l'aristocratique a fait place au populaire, le solennel au délire » (1992, p. 231). On retiendra encore les avatars de l'accordéon allemand au Mexique ou en Argentine, ou la guitare espagnole devenant *tres* à Cuba, *cuatro* au Venezuela, *seis* à Porto Rico, *guitarron* au Mexique, *charango* au Pérou, etc. Que ce

soit au niveau de l'instrumentation, de la composition ou de l'interprétation, la musique stambouliote présente de nombreux exemples du même ordre.

Le métissage est une ivresse. Métis, on ne marche pas droit, le long d'une ligne droite identitaire bien tracée, on hésite, on titube - mouvements qui, chorégraphiquement, sont tout à fait positifs -, on marche en zig-zag, du nom de ces traversiers qui passent d'une rive à l'autre du Bosphore et de la Corne d'Or. Mais cette alternance n'est pas contenue ou réduite au sein d'une harmonie ordonnée. L'arithmétique du métissage n'est guère orthodoxe. Pour reprendre l'exemple classique du Brésilien et de ses origines indienne, africaine et européenne, il n'est pas un tiers indien, un tiers africain et un tiers européen; il est cent pour cent indien, cent pour cent africain et cent pour cent européen. C'est-à-dire qu'il est Indien, Africain et Européen tour à tour, et pleinement à chaque fois. D'autres exemples s'offrent à nous, qui souffrent la même partition qui n'est pas de l'ordre de la soustraction mais de l'addition: le Juif qui est tout autant juif que français ou allemand ou espagnol; le Japonais, appartenant tout autant à la modernité qu'à la tradition; le Turc qui n'est pas mi-occidental mi-oriental mais tout à fait occidental et tout à fait oriental. Le sujet métis n'ignore pas les frontières, il les reconnaît mais est autant à l'aise d'un côté que de l'autre.

Le métissage, en effet, est ambigu. Il ne nourrit pas l'ambiguïté, elle lui est intrinsèque, une qualité de son mode d'agir. Prise ainsi dans une acception dynamique, l'ambiguïté perd de la valence négative qu'elle revêt traditionnellement dans la sphère psychologique ou morale. L'ambiguïté n'est pas l'ambivalence. Celle-ci est conciliatrice: ceci et son contraire, à la fois vrai et faux, noir et blanc, bon et mauvais. Elle arbore les teintes de l'aube ou du crépuscule, présupposant un ordre transcendant qui contient le jour et la nuit. Elle est synthétique, présupposant une temporalité globalisante qui accorde et harmonise des états différents, en synchronie. L'ambiguïté refuse la conciliation; nihiliste, elle nie: ni ceci ni cela, ni vrai ni faux, ni bon ni mauvais, ni noir ni blanc, ni jour ni nuit. Mais se réservant la liberté de devenir ceci ou cela, noir ou blanc, jour ou nuit, en diachronie, grâce à un principe corollaire qui est celui de l'alternance. Aucun naturalisme ou essentialisme ne résiste au principe d'alternance puisqu'il ruine la fixité des êtres ou des étant en jouant constamment le devenir. Au jeu des prépositions spatiales, si l'ambivalence se situe au-dessus des qualités, états ou conditions qu'elle englobe, l'ambiguïté est devant, rejetant résolument la tentation d'une quelconque transcendance. Elle ne s'effraie pas de la contingence mais l'épouse.

Dans le domaine de la pensée, mention sera faite, à titre d'exemples, des théologiens de l'islam réformé ou moderne: Jamal-Eddine Afghani, Mohamed Iqbal, Saïd An-Nursi, le penseur kurde de Turquie, un Tareq Ramadan aujourd'hui. Ils reproduisent les attitudes d'ouverture de penseurs religieux médiévaux, tels que Maïmonide ou Averroès. On s'en méfie comme si l'Occident était gardien de la modernité, eux qui se veulent et traditionalistes et modernes. Contre-sens car la modernité, dans la célèbre définition baudelairienne, encore pertinente, «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»⁵⁶. En déplaçant les termes, l'éternel serait la tradition, l'Orient ou l'Asie, et le contingent serait incarné par l'Occident. Scarpetta a pu lire l'horizon culturel contemporain sous les espèces de l'impureté. Je n'en retiens pas le relativisme généralisé que prône le post-modernisme mais la possibilité d'une ouverture maximale à et de tous les codes. Marcellin Pleyne, acteur et observateur de la scène culturelle contemporaine,

⁵⁶Voir A. Nouss, *La modernité*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1995, p. 13.

intitula un recueil d'entretiens et d'essais *Transculture*. Il s'en justifie en avançant la notion de transit auquel serait soumis le savoir face à de nouvelles réalités culturelles mais il précise: «TRANSCULTURE donc en soulignant le sens de la proposition latine *trans*: "de part en part", "qui va à travers" la culture, et aussi bien "par-delà, au-delà "de la culture » (p.13) Que j'entends aussi comme la possibilité d'aller au-delà d'une culture donnée, vers et surtout dans une autre culture, phénomène de métissage, quand bien même Pleyne privilégie la notion que je pose en contraste. Significativement, son propre travail expérimente la «traversée des langues», à l'instar de Joyce et de Pound, et il précise que ce travail est en résonance avec les bouleversements de la culture contemporaine: «C'est toutes les langues qui aujourd'hui doivent pouvoir passer les unes dans les autres pour faire vérité et analyse» (p. 24). Or l'exercice d'une langue est l'exercice d'une plénitude. Je peux passer en continuité d'une langue à l'autre, du turc au grec, du grec à l'arménien, mais à chaque fois, je suis en chacune d'elle pleinement, complètement (le code-switching n'est qu'une réalité ponctuelle).

Petite galerie de portraits dans un musée imaginaire de la musique turque: Fresko Romano d'Ortakoy (1745-1814), connu sous le nom de Tanburi Izak, était hazzan, chantre, dans sa synagogue, mais tout autant un grand compositeur de musique ottomane et maître du tanbur au point d'être le professeur du sultan Selim III, lui-même un des maîtres de la musique ottomane. Zaharya écrivit au XVIIIe siècle pour l'Église orthodoxe grecque de même que dans le style de la musique ottomane. Oskiyan, maître du tanbur et du ney aux XVIIIe et XIXe siècles, appartient autant à la musique arménienne qu'à la musique turque. Le métissage, parce qu'il ne se contient pas, peut ainsi multiplier les appartenances.

Le zapping pourrait être un exemple de l'expérience esthétique du métissage, s'il n'était pas connoté de superficialité. Il faudrait pouvoir penser un zapping lent. Vignette touristique: une rue piétonnière, une grande ville, l'été; terrasses de restaurants agrémentées de colorations musicales généreusement déversées; au gré de votre marche, vous êtes enveloppé de musique arabe, puis grecque, puis espagnole, etc.; l'impression d'un grand ruban sonore, la même musique mais qui prendrait des modulations différentes. Un souvenir d'enfance: sur *Ben-Yehuda*, grande artère de Tel-Aviv. Les communautés diasporiques se regroupaient par café: les Hongrois, les Polonais, les Roumains, les Allemands, etc. Ils parlaient fort, conversations animées, passionnées, si bien que passant d'une terrasse à l'autre, j'étais plongé dans des bains linguistiques successifs et sentais qu'une même identité pouvait avoir plusieurs visages. N'est-ce pas ce que nous apprennent les écrivains dont l'œuvre connaît une écriture bilingue, Nabokov, Beckett, ou Kundera, pour des raisons certes différentes?

Ce qui sépare le métissage du transculturel est la question de la médiation. Le transculturel trouve son lieu dans la médiation. Pour le métissage, la médiation n'est qu'un lieu de passage. Il convient, sur ce pont, de ne pas confondre la médiation et la médiatisation. La médiatisation est contingente et nécessaire, elle a une vertu technique qui est d'établir des ponts, des transitions. Nous vivons une époque vibrante de médiatisation exponentielle en tous genres, ainsi toutes les nouvelles technologies de communication, du téléphone cellulaire au Web mais cette hyper-médiatisation n'entraîne pas une intensification ou une amélioration des échanges, des rencontres. Elle tend souvent à renforcer l'individualisme et l'autarcie. À la médiation sociale, idéologiquement motivée et dirigée, qui vise la transparence, qui l'érige en idéal, la médiation pour le sujet sera productrice d'opacité (voir Caune, 1999, pp. 169-177). C'est l'extériorité de Lévinas, qui y identifie l'altérité, permettant

et provoquant le saut du métissage. La médiation, alors, est la non-médiation, l'espace de la non-médiation, du saut, l'espace vide qui permet la liberté de l'action, le vide qui, dans la philosophie orientale, permet l'interaction et les mutations entre les principes opposés ontologiques et cosmologiques, ce «séisme» ou «vide de parole» que Barthes attendait du Japon pour provoquer «une secousse du sens» (1984, p. 10), la mise en échec des systèmes sémiotiques occidentaux, c'est-à-dire la véritable rencontre de l'altérité puisque celle-ci ne pourrait être saisie à l'avance dans un quelconque savoir⁵⁷.

Il ne s'agit cependant pas de nier la nécessité des médiations, au risque d'aboutir à un univers constitué d'entités impénétrables, mais il faut se garder de fétichiser la médiation, de la considérer comme fin alors qu'elle n'est que moyen.

À cet égard, une notion permettant d'illustrer et d'étayer une critique de la médiation est le principe de secondarité. Évoquer ce principe - qui souligne la distinction entre métissage et transculture, puisque cette dernière s'appuie sur un principe d'égalité dont une critique idéologique montrerait qu'il peut dissimuler des stratégies dominatrices et manipulatrices - ne saurait effrayer quant à Istanbul. Constantin baptise Byzance la «Nouvelle Rome» et Constantinople, appellation retenue, devient effectivement la capitale de l'Empire romain, une fois Rome tombée aux mains des Barbares. On l'appelle aussi la «Rome du Bosphore», elle qui est bâtie, comme la première; sur sept collines. En outre, le scénario se répète puisque le nom de Constantinople est préservé sous l'empire ottoman qui ne cherche pas à rebaptiser la ville, contrairement à Constantin, conservant ainsi la tension, la juxtaposition, qui sont des dispositifs de métissage. Or, un tel principe de secondarité a justement été énoncé et théorisé par Rémi Brague (1999) à propos de Rome.

La secondarité, c'est un rapport différé avec ce qui, en régime d'autochtonie, est considéré comme le point de départ, le centre et l'absolu. Ainsi, alors que la Grèce antique a tendance à revendiquer une autochtonie, Rome s'affirme plutôt dans la transmission de ce qu'elle reçoit des autres. La romanité est métisse dans la mesure où elle ne se pose pas comme première, mais seconde et décalée en assurant un rôle de transmission et de transmutation par rapport notamment à une double origine (grecque et hébraïque) qui lui est extérieure. Ce métissage de la métamorphose se retrouve, à l'ère moderne, chez nombre de penseurs et d'artistes d'Amérique latine et des Caraïbes dans leur relation à l'héritage européen. Il se retrouve, de même, dans les musiques des communautés stambouliotes par rapport à la musique ottomane en un double mouvement: pour les musiques des communautés, traduire leur propre tradition (grecque, arménienne, juive, tsigane) en passant par la musique ottomane et pour celle-ci, se perpétuer en passant par les traditions qu'elle accueille.

Le principe de secondarité a également été avancé par rapport à une autre réalité culturelle, l'Amérique du Sud. Le philosophe vénézuélien Briceno Guerrero le propose lorsqu'il évoque le premier des trois discours qu'il attribue à la pensée latino-américaine: *La Identificacion americana con la Europa segunda* (L'identification américaine à l'Europe seconde). Secondarité qu'il illustre par une remarque grammaticale au sujet de la première personne du pluriel en espagnol, *nosotros*, qu'il retrace dans son étymologie: *nos-ostros*, et de commenter: «[...] nous ne sommes pas Occidentaux, mais nous avons en notre sein une altérité occidentale représentée par cet "autres" séparé par un trait d'union dans "nous-autres" (1994, p.

⁵⁷Dans sa quête d'une diffraction du sens, Barthes n'est cependant pas sauf d'une fascination quasi mystique pour un vide qui serait absolu, et donc homogène, à l'opposé de l'hétérogène métis.

13.). Ou, plus phénoménologiquement: «[...] le sujet dont nous parlons supporte un autre sujet, de façon si intime que le mot nous-autres, nanti de ce trait d'union, exprime mieux la réalité que l'opposition ouverte nous/eux [...]» (*id.*) Intimité qui renvoie à une autre théorisation sud-américaine, celle du mouvement anthropophagique des modernistes brésiliens.

La culture turque est familière de ce principe de secondarité. En témoigne la constitution de sa littérature puisque la tradition littéraire ottomane se constitue au Moyen Age par des opérations de réécriture à partir de sources perses et arabes, ces littératures ayant déjà établi leurs normes littéraires. Une autre période similaire fut le XIXe siècle, lorsque la Turquie ottomane traduisit abondamment les littératures d'Europe occidentale, ce qui influencera les écrivains turcs. Pour en revenir au Moyen Age, un des exemples le plus célèbre est le *Kelile ve Dimne*, une fable mettant en scène deux chacals, de Kul Mesud (XIVe siècle), provenant de versions en perse et en syriaque du récit *Kalilah et Dimnah*. Il s'appuie plus précisément sur une version en perse du XIIe siècle, provenant elle-même d'une source en sanscrit. Au demeurant, les souverains turcs du XIVe siècle encourageaient ces adaptations afin de constituer un corpus propre à la culture turque. Similairement les premières œuvres poétiques ottomanes, du XIIIe au XVe siècles, sont des imitations de modèles iraniens⁵⁸. Inutile de citer encore les exemples dans la tradition musicale.

À propos de secondarité, cette réflexion sur le plagiat entre Orient et Occident, hantise de la conscience culturelle turque, sous la plume du chroniqueur Djélâl, l'un des narrateurs du *Livre noir* d'Orhan Pamuk:

«Si l'univers des songes que nous appelons l'univers est une maison où nous pénétrons avec la stupeur du somnambule, les diverses littératures, elles, ressemblent à des horloges accrochées aux murs de cette demeure [...].

1. Il est stupide d'affirmer que telle ou telle des horloges qui tictaquent dans l'une des pièces de la maison des rêves est à l'heure ou non.
2. Il est également stupide de déclarer que l'une de ces horloges avance de cinq heures, car on pourrait en déduire, selon la même logique, que cette même horloge retarde de sept heures.
3. S'il est neuf heures trente-cinq à l'une de ces horloges, et si une autre horloge indique neuf heures trente-cinq au bout d'un certain temps, arriver à la conclusion que la seconde imite la première est absurde.» (1997, pp. 245-246).

L'heure juste est nulle part, ou plutôt elle est indiquée par cette horloge et par celle-ci. Ce «et» que j'emploie ici n'est pas innocent. Il est coupable de haute trahison grammaticale car il ne remplit pas sa tâche de conjonction. Ce faisant, il dit la vérité du métissage. Car le sujet brésilien qui est indien et africain et européen, le musicien stambouliote qui joue de la musique ottomane et de la musique grecque ou arménienne ou juive ne répondent pas à une logique de l'accumulation. Ils ne capitalisent pas. Le «et» ne ferme pas dans une structure de totalité, il marque une ouverture et le passage possible entre les deux termes, deux ou plus. Cette pensée du «et» se retrouve dans la philosophie de deux auteurs dont l'un admet la transcendance et l'autre se tient radicalement dans l'immanence, Lévinas et Deleuze. Ce rapprochement, au demeurant, est en soi un exercice de pensée métisse. C'est précisément le «et» du métissage qui me permet de les rapprocher: Lévinas et

⁵⁸Voir Saliha Paker et Zehra Toska, «A call for descriptive translation studies on the Turkish tradition of rewrites», *Translation as Intercultural Communication*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp 79-88.

Deleuze, non pas une résolution dialectique mais l'essai d'entrer alternativement dans leur pensée respective.

Deleuze écrit ainsi que le «et» n'est «ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice» (1996, p. 16). Le défi est de substituer le «et» au «est», verbe fétiche des ontologies de la substance, et la permanence. Tandis que le «et» n'est «pas une relation ou une conjonction particulières, il est ce qui sous-tend toutes les relations, la route de toutes les relations, et qui fait filer les relations hors de leurs termes, et hors de tout ce qui pourrait être déterminé comme Etre, Un ou Tout» (p. 71).

Le transculturel de la musique stambouliote possède cette fonction-là qui lui permet d'être métisse. C'est-à-dire de ne pas fondre ses composantes dans un ensemble fusionnel mais de les faire se rencontrer sans en dissoudre les spécificités. Car le transculturel est une passerelle qui me permet de me retrouver chez l'autre, pratique du saut métis. Le «et» a la responsabilité de toujours reconduire l'altérité sans la figer, la cristalliser, en un simple tableau des différences. Exigence seigneuriale d'une éthique de l'altérité par rapport à laquelle le sujet n'est jamais quitte, ainsi que l'a montré Lévinas qui précise: «La conjoncture entre le Même et l'Autre où leur voisinage verbal déjà se tient, est l'accueil de front et de face de l'Autre par moi. Conjoncture irréductible à la totalité, car la position de "vis-à-vis" n'est pas une modification de l' "à-côté de..." Même quand j'aurai relié Autrui à moi par la conjonction "et", Autrui continue à me faire face, à se révéler dans son visage» (1990, p. 79). Face à face où l'autre n'est jamais réduit au même, où la distance est maintenue alors même que le dialogue s'établit. « Le langage se parle là où manque la communauté entre les termes de la relation» (*ibid.*, p. 70). Ce qu'il dit du langage est encore plus vif pour la musique qui est débarrassée du sémantisme où peut se nourrir une communalité, revers d'une conventionnalité. La communalité ou la médianité trompent la relation métisse car ce sont des médiations qui oublient d'être de simples transitions. Le métissage, c'est passer complètement, sans armes (surtout) et sans bagages, d'une identité à l'autre, se réincarner dans l'autre.

M'accusera-t-on d'être essentialiste et, dans ce cas, coupable, aux yeux du différentialisme post-modernes? En un sens, oui: mais un essentialisme pluriel, un pluri-essentialisme, sur le modèle de ce que remarque Edgar Morin lorsqu'il écrit: «La difficulté de penser l'Europe, c'est d'abord cette difficulté de penser l'un dans le multiple, le multiple dans l'un: l'*unitas multiplex*» (1990, p. 24) Avouer être un pervers polymorphe de l'identitaire - à savoir que je peux réagir identitairement à bien plus de stimuli que ce qu'on veut bien admettre -, confesser un donjuanisme de l'appartenance.

Dans un développement sur le caractère historique du matériau musical, à partir d'un accord chez Beethoven, Adorno remarque: «En contraste avec les manifestations de l'idéologie fasciste du *Blut und Boden*, la musique authentiquement ethnique [...] contient une force de distancement [par rapport à la tradition occidentale] qui la rattache à l'avant-garde, et non à la réaction nationaliste» (1985, p. 47, note 1). Pourquoi ce jugement? Adorno considère que la musique bourgeoise, la musique classique développée dans et par la bourgeoisie, sacrifie à une organisation musicale qui a nom harmonie, polyphoniquement étayée, et qui correspond à la visée de totalité constituant l'idéal de la bourgeoisie. À l'inverse, la musique d'avant-garde ne

viser pas à une transcendance harmonique mais affiche une fragmentation échappant à toute réconciliation dialectique, par exemple la dissonance chez Schönberg et le refus de la domination tonale. Cette esthétique revendique l'autonomie de l'énoncé musical, autonomie pareillement défendue dans les musiques populaires. Autonomie s'offrant au métissage qui, n'ayant pas de territoire, est un processus de passage et ne peut donc être figé et réifié. Le métissage d'Istanbul, celui des rencontres musicales entre l'héritage ottoman et les traditions des communautés, permis par la dynamique interculturelle, cesse alors d'être un rêve passéiste pour conserver et révéler sa force d'inspiration.

Références

- Adorno, Theodor W. (1985). *Philosophie de la nouvelle musique* (tr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg), Paris, Gallimard, coll. «TEL».
- Acosta, Leonardo (1992). «Flûtes, guitares et tambours: l'orchestration des métissages» in *Notre Amérique métisse*, Paris, La Découverte.
- Barthes, Roland (1984). *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. «Champs».
- Brague, Rémi (1999). *Europe, la voie Romaine*, Paris, Gallimard, Folio/Essais.
- Briceno Guerrero, J. M. (1994). *Discours sauvage* (tr. N. Lhermillier), La Tour d'Aigues, Éd. de l'aube.
- Caune, Jean (1999). *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Deleuze, Gilles (1973). *Logique du sens*, Paris, U. G. E., coll. «10/18».
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1997). *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire (1996). *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. «Champs».
- Lévinas, Emmanuel (1990). *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, coll. «Biblio/essais».
- Morin, Edgar (1990). *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/ Actuel».
- Pamuk, Orhan (1997). *Le livre noir* (tr. M. Andac), Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Pelinski, Ramon (1995). «Le tango nomade», in *Tango nomade*, Montréal, Triptyque.
- Simon, Sherry (1999). *L'hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue, coll. «Les élémentaires».

5.2 ERGUNER, PADOVANI, L'EMANCIPATION MUSICALE : JEAN-LOUIS DEOTTE

Jean-Louis Déotte est maître de conférences en esthétique, au département de philosophie de l'université de Paris VIII et directeur de la collection « Esthétique » aux éditions L'Harmattan ;

Autour des concepts clés de communauté réelle, de communauté virtuelle, de communauté spectrale, Jean-Louis Déotte analyse la situation de l'empire ottoman, la situation de Kudsi Erguner, artiste moderne hors de son milieu traditionnel.

Il étudie la dimension émancipatrice des œuvres de Kudsi Erguner et de Jean-Marc Padovani entraînant les musiciens dans un processus de désidentification : une troisième possibilité entre la folklorisation et la World Music. Cette troisième voie a pour objet de faire entrer dans le régime esthétique de l'art, par virtualisation, la culture originelle pour entrer dans le régime esthétique de l'art.

*

Dans *La fontaine de la séparation*, qui a pour sous-titre *Voyages d'un musicien soufi*, Kudsi Erguner décrit la situation de la musique soufie dans ses rapports avec la tradition culturelle de la confrérie confrontée à l'éradication culturelle mise en place par la politique moderniste de la nouvelle république turque. Ses termes ne sont pas très différents de ceux de Benjamin analysant le processus de destruction du mode traditionnel de la narration dans un texte central comme *Le narrateur*. A la différence près que ce qui est arrivé à la musique de la mystique soufie en quelques décennies s'est déployé sur une période plus longue pour l'Occident. La Turquie d'après les guerres d'indépendance a connu une « révolution culturelle » dont les Chinois des années 1960 ont subi une version radicalement terroriste, totalitaire : laïcisation générale de la société et de l'Etat, d'où l'interdiction des confréries, révolution de l'écriture, du calendrier, de la langue, (élimination des termes arabes, etc..) l'imposition d'un nouveau costume et finalement d'une esthétique d'Etat utilisant les moyens modernes de communication comme la radio et l'enregistrement sur disques. Nul doute qu'il s'agissait alors pour les élites de mettre en œuvre un mouvement d'émancipation relativement partagé, ce que n'était nullement le projet maoïste pour la société chinoise. Mais le mouvement d'Atatürk se heurta au paradoxe kantien : si le peuple doit être éduqué pour être émancipé, qui éduquera les éducateurs ? Qu'est-ce qu'une émancipation qui n'est pas la conséquence d'une action politique démocratique ?

La situation de l'Empire ottoman était celle d'une communauté réelle, certes fort dégradée dans le premier quart du 20^{ème} siècle. Par communauté réelle entendons une communauté où ceux qui énoncent des récits ne peuvent le faire que parce qu'ils en ont toujours été les destinataires. Ils en sont les destinataires parce qu'ils les ont toujours déjà entendus, parce que leur formation s'est faite à l'écoute des récits. Ces récits ont été énoncés la première fois soit par de grands ancêtres mythiques (société contre l'Etat), soit par des interprètes de la parole divine (sociétés théologico-politiques de la révélation : judaïsme, christianisme, islam). C'est dire que ceux qui à leur tour récitent ou même à la limite, dans la transmission d'une sagesse, ouvrent les possibilités d'une réflexion singulière, ceux-là donc ne sont pas des

créateurs absolus d'un énoncé. On a de cette sagesse un exemple pertinent quand Erguner parle de répondre « à la manière soufie, c'est la tradition du *sohbet* » : « cette tradition qui n'était pas d'ordre intellectuel mais était liée à l'instant vécu. Elle prenait la forme de petites phrases subjectives, parfois à double sens, qui provoquaient des réflexions d'ordre spirituel. C'était une invitation spontanée à l'éveil. Il s'agissait également d'inciter les hommes de savoir à s'exprimer » (p. 128). Dans la communauté réelle, il n'y a pas la possibilité d'un ego qui commencerait par lui, par *ego cogito*, en énonçant par là la condition absolue du savoir en général, comme le fit Descartes, ouvrant de ce fait la modernité.

Avec Descartes surgit en effet la possibilité d'une communauté tout autre, d'une communauté non pas réelle, mais *virtuelle*. Or le sol de la communauté virtuelle, ce ne sera pas la narration, voire la transmission d'une sagesse, mais l'esthétique. L'esthétique qui n'est pas un savoir, un savoir sur les œuvres d'art, mais quelque chose de beaucoup plus originaire: l'obligation devant laquelle je place n'importe qui à juger comme je le fais d'un objet. C'est l'exercice d'un principe d'égalité écrit nulle part : dans la même situation tous devront juger de la même manière, parce que personne n'est réductible à sa destination socio-politique, à son enracinement traditionnel. La communauté virtuelle est fondée sur une sorte de principe d'indifférence générale. La communauté virtuelle fait fi des statuts, des places, des hiérarchies, des formations : elle consiste en une seule affirmation, celle d'une capacité égale de juger, requise au-delà des distributions sociales. C'est dire qu'un Etat, quelle que soit sa volonté d'émancipation du peuple, ne peut constituer l'infrastructure d'une telle communauté, parce qu'un Etat croit instituer réellement l'égalité en distribuant des places à l'intérieur de la société. Tel est le but du système scolaire par exemple. L'Etat ne peut donc faire surgir la communauté virtuelle sur les ruines de la communauté réelle. C'est ce qu'avait compris Marx dans sa critique de la déclaration des droits de l'homme (*La question juive*). Il y aura toujours un hiatus, un tort entre la communauté virtuelle et la société des parts instituée par l'Etat. Ce tort, il y a deux manières de le réduire : par l'action politique (*la Mésentente*, de J. Rancière), par l'art, (*Le Différend*, de J.F. Lyotard). L'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui est le fait d'œuvres qui surgissent alors qu'elles n'ont pas de destinataires, pas de public. Les œuvres doivent être jugées par un public, qui positivement, n'existe pas avant elles, à la différence d'un régime « académique », voire cultuel de l'art. Chaque oeuvre est au risque du non-être dans l'exposition : une œuvre aura été exposée, personne ne l'aura vue ou entendue. Au contraire, un musicien cultuel comme dans la confrérie soufie connaît toujours déjà son public, son attente, le savoir-faire requis, les modes et matériaux musicaux adaptés, etc, même si la part de créativité n'est pas nulle. C'est une chose que Kudsi Erguner sait très bien : en tant qu'artiste « moderne », il s'adresse toujours à une communauté virtuelle même si son fonds propre, à lui Kudsi Erguner, est celui d'une communauté réelle, une sagesse transmise par le père et la confrérie. La situation de l'art moderne n'est donc pas éloignée de celle de l'action politique démocratique : à la recherche de sa part d'universalité il fait surgir quelque chose qui n'existait pas, pour un public *a priori* indifférent, alors que l'artiste ne sera que le fils de ses oeuvres.

Sinon, Kudsi Erguner ferait comme si la communauté réelle soufie n'avait pas été détruite par la modernisation opérée par l'Etat turc. Ce mythe d'une tradition non entamée, d'une continuité intacte, il l'appelle fort bien « folklore », celui du festival de Konya et de l'éso-tourisme » des années 1970.

Les génocides, par définition, s'attaquent aux communautés réelles, c'est-à-dire aux communautés d'appartenance. Une communauté virtuelle, moderne, est le contraire d'une communauté d'appartenance, puisqu'elle met idéalement entre parenthèses les identités sociales, ethniques, religieuses. La politique génocidaire enferme une singularité, même quelconque, dans une appartenance, même devenue folklorique. C'est « l'expérience » que firent bien des Juifs émancipés d'Europe occidentale et d'Allemagne en particulier, dans les années 1930 : se retrouver étiqueter « juifs » du fait d'être les petits-enfants d'une grand-mère juive. C'est la même expérience que firent les néo-musulmans de Sarajevo lors du siège serbe. Au contraire, l'action politique moderne, consiste pour une singularité à se désidentifier : à ne pas agir au nom d'une appartenance de caste, de classe, de sexe ou de sexualité. Mais à revendiquer une part d'universalité. Ce que firent les féministes françaises du 19^{ème} siècle en revendiquant le droit politique d'être éligibles alors que la Constitution ne leur reconnaissait même pas la capacité d'élire.

C'est dans ce sens que la pratique musicale du saxophoniste Padovani est émancipatrice : entraînant des musiciens tziganes du Danube, il les aspire dans un processus de désidentification de telle manière que chacun d'entre eux introduit entre lui et son instrument une différence dont la limite pourrait être la définition renversante du piano par Stravinsky : le piano comme instrument à percussion. Padovani introduit ainsi une troisième possibilité entre les deux dérives actuelles des musiques savantes traditionnelles. Soit à partir de la folklorisation, la réactivation fantasmatique d'une continuité de la tradition, laquelle ne peut servir qu'à une politique d'identification politico-culturelle qui est la condition d'une politique d'épuration ethnique. Risque d'autant plus réel qu'on se trouve dans une zone de combats hyper nationalistes. Soit, à partir de pratiques d'enregistrement et d'identification qui peuvent être savantes comme celles de l'ethnomusicologie, la transformation d'une musique qui a eu une véritable créativité, en pur matériau sonore utilisé dans une chaîne sans fin où tout peut enchaîner avec n'importe quoi, telle cantate de Bach sur les tribus de Lambaréné ou l'inverse, d'une manière presque indifférente puisqu'il s'agit de provoquer le petit choc culturel sans lequel le commerce de la world music ne saurait prospérer et son message théologique se diffuser : celui d'un consensus et d'une réconciliation générale.

Si la désidentification par Padovani réussit, elle contribuera à virtualiser des cultures, c'est-à-dire à les faire entrer dans le régime esthétique de l'art. Mais le défi auquel il se heurte n'est pas seulement celui de la suridentification, celui de la pétrification par la politique ethnique, d'autant plus masquée que la dissolution dans la world music est plus avancée. On pourrait même dire que si l'époque se pose autant le problème de l'identité ethnico-politico-culturelle, c'est qu'elle-même est au risque des spectres. Ce qui par définition n'a plus aucune identité visible.

Ce ne peut être un hasard si la musique soufie, pour être connue en Occident, a dû être transmise par les spiritualistes de Guerdjieff. Comme si le Proche Orient et sa musique ne pouvaient nous parvenir que comme esprits, c'est-à-dire que comme fantômes. C'est qu'entre la communauté réelle, traditionnelle, et la communauté virtuelle, esthétique, s'est glissé un troisième régime de la communauté, dont témoigne bien ce colloque consacré à Istanbul et à ses communautés portées disparues : ou seulement déplacée, comme la grecque, ou proprement disparue comme l'arménienne ou la juive. C'est-à-dire alors, non pas ruinée, mais ni morte ni vivante, ni présente, ni absente. La communauté réelle, du fait de l'histoire, des guerres et des génocides, s'est dédoublée en communauté spectrale. Mais spectrale, elle l'était déjà tendanciellement du fait de sa folklorisation. Mais elle l'est d'autant

plus que la transmission des identités culturelles s'est abîmée dans l'océan de ceux qui ne sont ni morts ni vivants. On peut patrimonialiser, c'est-à-dire sauver d'une certaine manière, une culture défunte : c'est ce que font les musées pour la culture matérielle ou les disques pour la musique. Les *tekke* des confréries soufies sont devenus des musées. Mais que serait une culture qui n'aurait plus qu'une conscience photographique, comme la culture Yiddish ? Sachant que la photo est un parfait médium médiumnique, un médium pour les existences flottantes, fixées et non fixées à la fois pour les spectres. Il faut donc faire l'hypothèse -et il me semble que nous sommes s'agissant d'Istanbul dans cette situation- d'une transmission non seulement ruinée, mais d'une ruine qui a eu lieu du fait d'une disparition de masse. C'est sous ce signe que Benjamin en 1938, dans une lettre à Scholem, interprète la littérature de Kafka. Et Benjamin développe une petite fiction très proche de l'expérience faite par Kudsi Erguner dans cet ancre de l'expérimentation électroacoustique qu'est l'IRCAM (*Dialogue* de Thomas Koestler). Dans la fiction de Benjamin, la ruine de la transmission a été si définitive -ne donnant même pas sa chance à la patrimonialisation- qu'elle permettrait un véritable télescopage des instants du temps, ces instants qu'on peut identifier aux communautés que nous avons distinguées. Le paradoxe est alors le suivant : on est aujourd'hui -chaque singularité, Kafka en premier lieu- tellement émancipé de la communauté réelle du fait de la ruine absolue de la transmission de la tradition-on est tellement dans la communauté virtuelle qu'on n'a jamais été aussi proche de la communauté réelle. Bref, si l'on sort de la patrimonialisation muséale, si l'on va même plus loin qu'une pratique moderne de désidentification, alors on ne se trouve plus dans le régime esthétique de l'art tel que le définit Rancière, régime caractérisé par le jeu de deux logiques contradictoires : celui du matériau indifférent et de l'idée esthétique (*La parole muette*), celui du détail et de la volonté de néant (*L'inconscient esthétique*). On est dans un autre régime de l'art et de la communauté, régime faisant place au spectral et à l'immémorial où c'est le passage ou plutôt l'expérience du seuil qui est centrale. Par exemple une expérience de la physique la plus avancée peut conspirer avec l'expérience de la tradition talmudique la plus mémoriale. " L'œuvre de Kafka est une ellipse, dont les foyers, très éloignés l'un de l'autre, sont définis, l'un par l'expérience mystique (qui est avant tout l'expérience de la tradition) ; et l'autre par l'expérience de l'homme de la grande ville moderne. Parlant de l'expérience de l'homme de la grande ville moderne, j'entends en elle divers éléments. Je parle d'un côté du citoyen moderne qui se sait livré à un appareil bureaucratique impénétrable dont la fonction est contrôlée par des instances qui restent floues même à ses organes d'exécution, *a fortiori* pour ceux qu'il manipule. Par l'homme de la grande ville moderne, d'autre art, je considère tout autant le contemporain des physiciens d'aujourd'hui. A lire le passage suivant d'Eddington, on croit entendre Kafka : « Je suis sur le pas de ma porte avec l'idée d'entrer dans ma chambre. C'est là une entreprise compliquée. D'abord je dois lutter contre l'atmosphère qui presse sur chaque centimètre carré de mon corps avec une force de 1 kg. Je dois ensuite essayer d'atterrir sur une planche qui vole autour du soleil à la vitesse de 30 km par seconde ; une fraction de seconde de retard et la planche est à des milliers de km de distance. Et il faut réaliser cette prouesse au moment même où je suis suspendu à une planète sphérique, la tête vers le dehors, plongée dans l'espace et un vent d'éther souffle, on ne sait à quelle vitesse par tous les pores de mon corps. De plus la planche n'est pas en matière ferme. S'y poser veut dire mettre le pied sur un essaim de mouches. Ne vais-je pas passer au travers ?

Non, car lorsque je risque de m'y poser, une des mouches me frappe et me pousse vers le haut et je retombe, une autre me rejette derechef vers le haut et ainsi j'avance. Je peux donc espérer que le résultat global sera de me faire rester

constamment à peu près à la même hauteur. Mais si par malheur je devais passer quand même à travers le sol ou être si totalement projeté vers le haut que je file jusqu'au plafond, cet accident ne serait pas une entorse aux lois de la nature, simplement une coïncidence de hasards extraordinairement invraisemblable. C'est vrai, il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un physicien de passer par le seuil de sa porte. S'il s'agissait de l'entrée d'un fenil ou d'un clocher d'église, il serait plus sage peut-être qu'il se résigne à n'être qu'un homme ordinaire et qu'il entre tout bonnement au lieu d'attendre que soient résolues toutes les difficultés qui sont liées à une entrée scientifiquement irrécusable ».

Je ne connais rien en littérature qui indique au même degré le *gestus* de Kafka. On pourrait sans peine accompagner presque chaque passage de cette aporie physicienne de phrases tirées de la prose de Kafka et il se pourrait fort que nombre des plus « incompréhensibles » trouvent ici leur place. Donc, si l'on dit, comme je l'ai fait moi-même, que les expériences de cette sorte se rapportaient chez Kafka, au prix d'une tension violente, à ses expériences mystiques, de proprement fou et au sens précis du terme, c'est que cet univers d'expérience, de tous le plus récent, lui a été convoyé précisément par la tradition mystique. Cela bien entendu n'a pas été possible sans qu'interviennent des événements dévastateurs au sein même de cette tradition. D'où qu'on le prenne, le problème est que de toute évidence, il fallait faire appel à rien de moins qu'aux forces de cette tradition, dès lors qu'un individu (qui s'appellerait Kafka) devait affronter la réalité qui se dessine comme étant la nôtre, à un plan théorique dans la physique moderne par exemple, ou au plan pratique, dans la technique de la guerre. Je veux dire que cette réalité n'est pratiquement plus perceptible à l'individu et que le monde de Kafka, souvent si serein, et traversé par des anges, est l'exact complément de son époque qui s'apprête à supprimer par masses entières les habitants de cette planète. L'expérience qui correspond à celle de Kafka individu privé pourrait bien n'être acquise par les grandes masses qu'à l'heure de leur propre suppression".

On voit que l'intuition d'une prochaine disparition génocidaire d'une partie de l'humanité, laquelle va entraîner une rupture définitive de la tradition "est la condition de possibilité inouïe d'un télescopage arrêté des époques des communautés. C'est en cela que réside l'élément destructeur, le négatif, de la dialectique « arrêtée ». Est-ce que la musique de Kudsî Erguner n'est pas une tentative semblable de dialectique arrêtée, sans réconciliation ?

DEBAT

Mr. Deval : On voit que la rupture de la communauté ex-réelle et communauté esthétique virtuelle passe par un regard sur le politique qu'on le veuille ou non et nous ne sommes pas de purs artistes. Je crois qu'en s'occupant d'Istanbul on ne peut pas faire l'économie d'un regard sur le pourquoi de ce, et pas totalement, champ de ruines. Ce n'est pas par hasard que ces rencontres se nouent non seulement sur des questions esthétiques, mais aussi sur des champs géo-culturels qui ne sont pas neutres.

On est au cœur de l'émergence de cette communauté nouvelle, virtuelle ou pas, déterritorialisée, on le sait très bien. On sait que c'est une fiction de penser que l'essentiel des musiques dites du monde, leur devenir, se joue toujours et uniquement sur leur propre territoire. Il se joue là aussi où les musiques ont migré, où elles se recomposent dans des territoires imaginaires.

Mr. Saddak : L'intervention de Jean-Louis Déotte me rappelle un discours d'un auteur écrivant en yiddish. Avant l'un de ces discours, lui on demande pourquoi il écrit en Yiddish, qui est une langue morte. Et il répond qu'effectivement « il y a plus de yiddishophones morts que de vivants. Mais imaginez un jour, après la résurrection, que tous ces yiddishophones vont se lever de leur tombe, ils vont se demander quelle est la dernière oeuvre écrite en Yiddish ? Et vous imaginez le nombre de livres que je peux vendre ! » Avec Kudsi, hier soir, on a discuté très tard sur ces problématiques-là. Kudsi mentionnait que quand il rencontrait des anciens maîtres, des cheikh, ils lui disaient : « pourquoi tu t'occupes de ces choses-là, ces choses vont disparaître ». Quand je m'occupais des chansons judéo-espagnoles, j'entendais la même chose. Peut-être nous pensons comme cet auteur que le jour de la résurrection il y aura beaucoup de gens pour écouter de la musique soufie.

Mr. Nouss : Je voudrais manifester d'autant plus l'intérêt et la proximité que j'ai avec la pensée de Jean-Louis Déotte que je voudrais essayer de m'interroger sur ce modèle de la communauté réelle et de la communauté virtuelle et de ce troisième modèle de la communauté spectrale.

Prenons l'exemple des communautés réelles que tu identifiais aux communautés traditionnelles, par exemple celles dont provient Kudsi Erguner. Quelle en est sa réalité, au sens du réel que tu développes, est-ce qu'elle s'oppose tellement au réel dans la mesure où le fait que ce soit une communauté traditionnelle fait qu'elle est régie par un mode qui serait celui de l'anonymat, c'est-à-dire de la transmission, de maître à disciple, qui se fait dans l'anonymat ? Ce qui est transmis n'appartient pas à la personne qui transmet puisque lui-même l'a reçu, etc, ..

Est-ce que là il n'y a pas déjà une forme de virtualité ? Virtualité qui correspondrait par exemple à l'anonymat des oeuvres d'art au Moyen Age dans l'Europe occidentale. Deuxième question, sur les communautés réelles. Quand tu disais que les politiques génocidaires s'attaquent à des communautés réelles, je me demande si un génocide n'est pas précisément permis parce qu'il s'attaque à une communauté virtuelle. C'est-à-dire qu'il s'attaque déjà à un corps de population qui à ses yeux n'existe déjà plus. Pour pouvoir exterminer, il faut dire que l'on n'a déjà plus une communauté, et on ne fait d'une certaine manière qu'entériner une virtualisation déjà là. On ne peut pas exterminer un être humain dont on nie sa qualité d'être humain.

Troisième interrogation sur l'auteur. Je me demande si l'étymologie latine de « auteur », *auctor*, l'augmentateur, fait que si une certaine modernité bourgeoise qui se met en place au 18^{ème} et qui a besoin d'un droit d'auteur pour pouvoir capitaliser sur l'oeuvre d'art, ne met pas la notion latine d'auteur en avant ? L'auteur

n'était pas un créateur *ex-nihilo*, mais il ne faisait qu'augmenter ce qui existait auparavant. J'ai été frappé en lisant le romancier turc Mamouk, de ce plaisir immense quand un écrivain écrit dans la mémoire de la littérature de sa langue, ce que faisait la littérature occidentale avant qu'elle ne devienne bourgeoise. Je me demande s'il n'y a pas la possibilité y compris dans la littérature occidentale de jouer sur une notion d'autorité qui se rapprocherait de ce que tu as décrit par rapport aux communautés virtuelles.

Le quatrième point de mon intervention porte sur les cultures fantomatiques. Je me demande s'il n'y a pas des cultures fantomatiques pas nature. Je me demande si la culture juive ashkénaze par exemple, ne serait pas par nature éminemment diasporique, c'est-à-dire, soumise à une spectralité permanente. Ne pas habiter le lieu ou la langue dans lequel elle réside.

Mr. Déotte : Dire que la culture juive a toujours été une culture diasporique, c'est un point de vue de diaspora, de diasporique. Je pense qu'il y a eu dans le shtetl roumain une culture juive qui relevait de ce que j'ai appelé une communauté réelle. C'est ce que les nazis ont fondamentalement détruit dans toute l'Europe centrale. Je ne veux pas établir de hiérarchie entre le shtetl, la communauté réelle et la communauté diasporique, mais c'était l'un des objectifs des nazis. Un autre objectif était celui de casser tout métissage, d'empêcher l'émancipation des juifs, de renvoyer les néo-juifs à une identité culturelle qui n'était plus la leur. C'est ce dont témoigne Levinas dans un texte de 1936, à partir duquel il établit que l'on est juif déjà du fait de l'autre qui nous renvoie à une identité qu'il va bien falloir assumer et comprendre pour savoir pourquoi on va être massacré. C'est dans ce sens-là que j'ai utilisé le terme de néo-musulman pour la population de jeunes de Sarajevo que j'ai pu côtoyer, qui de temps en temps allait à des fêtes musulmanes chez leurs grands-parents, mais c'était tout quant à leur appartenance à l'Islam, et puis un jour elle a manqué de se faire tuer par un tireur serbe qui l'a identifiée et enracinée comme Musulmane.

La question de l'anonymat. Dans la communauté la transmission se fait toujours en fonction des noms. Il me semble que dans la transmission, ce qui est fondamental, c'est que je sois le destinataire de récits et que je ne sois pas l'auteur. Je peux les recréer à mon tour en ajoutant ma part de créativité, il y aura des musiciens meilleurs que d'autres mais je ne peux les recréer que parce que je les ai déjà toujours entendus et qu'à la limite je suis cité dans le récit. Il n'y a donc pas de pôle d'auteur dans ce sens. Dans la communauté virtuelle le pôle central, ça n'est plus le pôle du destinataire, c'est le pôle du destinateur, celui qui énonce et se met en position d'auteur. Descartes est alors celui qui pour la première fois dans la philosophie va dire « ça commence avec moi », la vérité a trouvé une nouvelle définition, celle de *l'ego cogito*, rupture fabuleuse. C'est un travail d'éradication de toutes les formes possibles du récit pour se mettre dans la position d'auteur absolu à partir de quoi la reconstruction du savoir, de la vérité, va avoir lieu méthodiquement.

Mr. Deval : On a beaucoup parlé de l'universalité, de l'espèce humaine, cf. le livre d'Antelme post-génocide sur l'espèce humaine. Nous recherchons la part d'universalité qui ne passe pas par l'Etat, nous recherchons un rattachement à l'espèce humaine, noblesse de ce rattachement au genre humain, indépendamment de la médiation de la communauté. L'ego cartésien, cette propulsion en avant du sujet comme point de départ. C'était très beau cette parabole de Stockhausen, accueillons toutes les musiques du monde entier, sans aucune médiation, dans son rêve à Tokyo. Mais on sent bien que nous devons passer par une reconstitution de quelque chose, d'un point d'intermédiation qui est le partage d'un langage, le langage musical. L'une des impasses de la musique contemporaine c'est que les compositeurs sont allés dans l'expérimentation, mais qu'ils n'ont pas abouti à un

langage partageable, parce que cette syntaxe musicale qui était la leur, n'était pas à ce moment-là instituée dans une communauté qui reconnaissait ces signes comme les siens. Le 12 mai 2001 les Grecs, les Turcs, les Roumains, Jean-Marc Padovani ont trouvé en deux minutes les points d'entrée pour créer une communauté, un langage commun, à partir des *maqams* qui étaient communs, grâce aussi à quelques éléments particulièrement transmetteurs de ce ferment de jazz.

Mr. Déotte : Dans la définition la plus récente de l'esthétique, celle de Rancière, l'idée d'un régime esthétique de l'art, comme chez Deleuze, il n'y a pas vraiment d'histoire. J'ai du mal à rentrer dans la pensée de Deleuze pour cette raison, parce qu'elle est anhistorique. Je suis plutôt du côté de ceux qui pensent l'époque et essaient de la définir : qu'est-ce qui fait qu'une époque est une époque ? Je pense qu'on est rentré dans une époque spectrale. J'en voudrais pour preuve une nouvelle définition de l'humanité qui est un des résultats du génocide, c'est la définition telle que l'énonce le tribunal de Nüremberg. A partir de là, on définit l'humanité en terme d'appartenances. On va définir le génocide comme volonté de destruction d'une appartenance. C'est pour que les génocides ne s'attaquent qu'aux communautés réelles. Si c'est le crime qui définit *a contrario* la nouvelle humanité, l'humanité d'aujourd'hui est une communauté où les appartenances religieuses sont reconnues en droit. On est dans une situation où la ruine de la communauté démocratique nous projette dans une autre définition de l'humanité : on est renvoyé à une sorte de devoir d'appartenance. Cela fait problème, mais je crois que c'est ce qu'a voulu dire Alain Brossat quand il parlait de différend. Notre situation est une situation où il y a une multiplicité d'appartenances. C'est une première logique. La seconde, c'est celle du transculturel et du métissage. Ces deux logiques sont contradictoires, il faut le dire. Il faut les faire travailler l'une contre l'autre. Il faut analyser les effets de leur contradiction.

Mr. Erguner : J'aimerais bien amener la discussion à une dimension qui concerne plus l'art et la situation humaine. Je voudrais citer une anecdote qui se trouve dans le livre d'un écrivain soufi du 15^{ème} siècle. Il décrit un berger qui n'a jamais vu plus de deux personnes de sa vie dans sa montagne. Un jour il va à la ville ; c'est sa première rencontre avec une foule. Il est angoissé par l'idée de se perdre dans cette foule. Il trouve un morceau de citrouille, il l'attache à sa jambe. Il dit : chaque fois que je regarde ma jambe et que je vois le morceau de citrouille, je sais que c'est moi. Un bourgeois malin qui voit la situation du berger perdu, le suit. A un moment, le berger fatigué s'allonge sous un arbre et s'endort. Le bourgeois malin pour lui faire une blague, défait la citrouille et l'attache à sa propre jambe. Le berger se réveille, paniqué de ne pas voir la citrouille à sa jambe, il dit 'mon dieu, je suis perdu'. Il voit un autre homme allongé à côté de lui avec la citrouille à sa jambe. Il le réveille et lui dit : 'Ecoute, si tu es moi, puisque tu as la citrouille, qui je suis ? Si moi je suis moi, où est la citrouille ?'

Pour moi, la citrouille, c'est un peu l'identité culturelle extériorisée. Le problème d'aujourd'hui c'est qu'on ne vit pas sa propre culture avec ses valeurs intérieurement. On s'attache à ses aspects extérieurs, parce qu'on a envie de se défendre dans cette foule qui est en train de tout neutraliser. Ce qui explique pour moi à Istanbul le milieu islamiste qui s'identifie à son écharpe, sa façon de s'habiller. Mais dans le domaine de l'art on ne produit pas une culture avec cette image de citrouille, parce qu'il s'agit d'émotions et d'idées vécues par un artiste. Par cette sympathie de sensibilité on peut échanger, nous les artistes, beaucoup plus facilement. Pour moi il n'y a pas de différence entre un Japonais qui joue avec son instrument, ses émotions, et un arabe dans son désert. Cette extériorisation de la culture nous amène à des

incompréhensions, à des génocides, à des malentendus, parce qu'on veut anéantir les différences, les citrouilles de nos jambes. Si on dépasse cet état, il y a un échange possible.

Mr. Deval : Je l'ai bien senti avec ce que disait Alexis Nouss sur les transcodages en revenant sur les rythmes, les *maqams*. On sent très bien dans des expériences comme le 12 mai 2001 qu'il faut des points d'entrée. On ne peut pas mélanger tout avec tout. Il faut des outils, quels qu'ils soient. Mais ça ne suffit pas pour habiter la forme. Il faut à un moment, pour habiter la forme, faire communauté.

Mr. Nouss : C'est une question que je vous poserais. Prenons un exemple comme Kudsi en train de jouer du ney hier soir. J'ai l'impression qu'on pouvait parler d'une communauté réelle au sens de Jean-Louis Déotte, sans qu'il y ait tradition commune. Je pose la question de façon naïve.

Mr. Déotte : Je ne vois pas pourquoi elle est étai réelle cette communauté, elle était virtuelle!, virtuelle, et peut-être même spectrale déjà. Comment aurait-on pu constituer une communauté réelle alors que je n'appartiens pas à la tradition musulmane, soufie, que je n'ai jamais été désigné par ces textes ?

Mr. Nouss : Que fait-on alors de l'expérience de sympathie dont témoigne Kudsi Erguner, puisqu'elle ne trouverait sa place ni dans une communauté réelle, ni dans une communauté virtuelle ? J'ai du mal à croire que ce que nous avons vécu hier soir s'apparente à un concert par exemple. Ne serait-ce que parce que dans un concert on est dans une communauté réelle, parce qu'il y a un code : acheter son billet, s'asseoir, applaudir, etc.

Mr. Déotte : Non, non, non. Sur cette question centrale du concert institutionnel, on est comme dans un musée où on va contempler des œuvres qui avant faisaient destination culturelle, et qui sont suspendues aujourd'hui à des cimaises. Un concert, c'est un lieu de suspension. Ce n'est pas parce qu'il y a quelque chose qui ressemble à un rituel, que ce quelque chose on pourrait l'assimiler à d'autres rituels. Ce n'est pas parce qu'il y a du rituel esthétique, que tous les rituels se valent. Il faut distinguer des régimes de la communauté.

Mr. Corre : C'est exactement dans le droit fil de ce qu'évoquait tout à l'heure Frédéric Deval à propos du cas extrême de la musique contemporaine. Voilà une musique qui prétend à l'universalité et qui n'arrive pas à faire communauté. A quelle condition une musique peut-elle faire communauté ? Je pense qu'il ne suffit pas d'évoquer la question du musée et de réduire le concert à quelque chose comme ça. Je pense qu'il faut aller de nouveau vers le langage musical lui-même et se demander pourquoi les langages musicaux contemporains savants ne font pas communauté alors que d'autres expériences font communauté.

Mr. Déotte : Pour résumer sur la notion d'une humanité en commun, je ne comprends pas trop ce que ça veut dire, une humanité en commun qui serait exprimée, et dont la musique serait le meilleur médium. Ce qui me touche dans Kudsi Erguner et sa musique, ce n'est pas l'expression d'une humanité, c'est plutôt un certain pli pris par l'humanité, quelque chose qui témoigne d'une appartenance.

5.3 LA CITATION : FORME NOUVELLE DE TRANSMIGRATION MUSICALE – CHRISTIAN CORRE

Christian Corre est musicologue, maître de conférences à l'université de Paris VIII.

Il étudie la citation musicale et sa dimension migratoire, ainsi que le traitement des musiques du monde en Europe sous l'angle particulier de la citation, entendue dans une acception élargie. Sa réflexion s'étend de Debussy à Stockhausen, en passant par Bartok. Un changement de conception intervient dans les années 1970 : on ne cite plus les musiques traditionnelles ; on entreprend avec elles des collaborations de longue durée dans un lointain objectif d'une synthèse, sur fond d'expérimentation moderne.

La citation, forme de contact problématique entre « musique traditionnelle » et « musique occidentale », investit le domaine du métissage musical.

*

"Musiques du monde": la banalité de la formule est telle qu'on ne songe même plus à interroger la notion, et ce qui frappe au premier regard, c'est son caractère d'évidence, presque de slogan. Mais elle résonne aussi comme une expression *consacrée*, au sens fort: les "musiques du monde" nous arrivent bien de ce monde-ci, elles en sont parties prenantes aujourd'hui, "à notre époque", et la transparence des termes a aussitôt valeur de signe de ralliement pour tous; ils contribuent à dessiner notre horizon de compréhension le plus spontané, au sein d'une conception stabilisée de notre univers. Ainsi le pluriel de "musiques" souligne-t-il une fois de plus notre attachement à la diversité, au multiple comme valeurs absolues de notre culture. Le "monde" réveille un sentiment d'appartenance plus global, il nous renvoie à cette entité d'un nouveau genre que traduit la belle formule McLuhanienne de "village planétaire", tout en recyclant discrètement une idée plus ancienne: celle de la musique comme langue universelle. S'il est dès lors tentant d'y voir davantage qu'un rayon parmi d'autres chez le disquaire, renvoyant à un répertoire spécifique aussi bien qu'à une part considérable de marché, il s'avère encore fort hasardeux d'en dégager une catégorie originale, un "concept" qui ne s'entendrait plus seulement au sens commercial. Les avancées dans cette direction sont rares, la fortune des "musiques du monde" s'inscrivant plus volontiers, en tant que phénomène collectif, dans une perspective socio-économique. Pour nombre d'observateurs, les musiques traditionnelles dans leur ensemble se situent (je cite Jean-Pierre Estival) "au croisement de deux marchés : celui (...) de la grande diffusion (world music, variétés) et celui des "biens symboliques de consommation restreinte", apanage d'une élite avide moins d'authenticité que de signes, signes d'une authenticité partout ailleurs menacée, et dont les musiques "ethniques", ou les musiques "régionales fortement territorialisées" resteraient les seules depositrices. Le commentaire spécialisé peut exister pour nombre d'entre elles en particulier, mais le

concept lui-même, dans toute sa généralité, semble encourager moins des réflexions mesurées que des réactions épidermiques. Rappelons-en quelques unes.

D'abord l'éblouissement face à la profusion, avec pour corollaire la mise à l'index de tous les empêcheurs de mondialiser en rond. Le foisonnement des "musiques du monde", le "grand brassage" d'où elles procèdent, les "métissages" qu'elles induisent entraînent à la fois suspicion légitime à l'endroit de tout purisme et rejet salutaire des "intégristes de tous poils" et autres "ayatollahs de l'authenticité". Notre musée imaginaire a pris une forme définitivement sphérique, et le bariolage des musiques exhibe par toute la terre "la fascinante richesse des fêtes, des jeux et des rituels" aux yeux de tous ceux qui, comme Jean Duvignaud, ne craignent pas de voir là une façon d'"honorer le chèque en blanc laissé par Antonin Artaud". Dénoncera-t-on certains syncrétismes particulièrement paresseux? On les créditera aussitôt d'avoir au moins le mérite de réveiller un intérêt pour des "originaux en voie de disparition". Leur réception par un immense public, loin de rencontrer toujours les réticences qu'inspirent instinctivement aux gens de culture les faits de consommation par trop massifs, reçoit parfois d'étonnantes lettres de noblesse philosophiques. Pour Michel Maffesoli, plonger à corps perdu dans les musiques du monde, c'est éprouver l'intensité de "moments vécus ensemble", donc choisir le présent immédiat -véritable "aventure"- contre toute volonté d'emprise sur le temps; c'est remplacer "une philosophie du devenir" par "une anthropologie de l'être", renoncer au projet historique (dans ce qu'il a d'abstrait et de dominateur) pour adhérer à cette immédiateté dans laquelle les pratiques musicales des peuples s'enracinent déjà, et qui est peut-être la voie d'accès la plus sûre au Sacré.

Il existe bien sûr des versions moins optimistes: les mélanges tous azimuts trahiraient notre intériorisation de la technologie et du sampling le plus sauvage, forme tristement achevée d'une rationalisation totale qui aurait peu à voir avec ce que Max Weber, jadis, dégageait comme principe progressiste de l'histoire musicale. Pire: il se pourrait que notre culture ait finit par prendre au pied de la lettre cette boutade de Ravel qui, au Maroc, écoutant un groupe de musiciens des rues, s'était exclamé: "si je me mettais moi-même à faire de la musique arabe, ce serait encore plus arabe que ça". Connaissant Ravel, ce n'était sûrement pas une attitude colonialiste, mais bien la perspective d'un artificialisme pleinement assumé, tel qu'on peut le rencontrer souvent aujourd'hui. Un danger menacerait non seulement les pires, mais aussi les meilleures d'entre les "musiques du monde": celui d'être entraînées malgré elles dans le parti-pris, trop souvent triomphant, du simulacre: empire du faux, règne absolu de l'illusoire et du virtuel, indistinction entre l'original et la copie, mise à mort du réel au profit de ses reflets multipliés à l'infini: on aura reconnu tout le credo de la Post-Modernité, dont il est inutile de nommer les thuriféraires. Aurions-nous affaire par hasard à de "vraies-fausse" musiques traditionnelles, comme il y a de "vrais-faux" passeports? Dans une culture du semblant généralisé, ces musiques, ethnomusicologiquement incorrectes, seraient

peut-être, qui sait, un peu trop politiquement correctes... Et la fin des " grands récits ", au sens développé naguère par Lyotard, laisserait mal augurer de leur vitalité.

Mais par ailleurs: au nom de quoi, aujourd'hui, devrions-nous nous abstraire de ces discours? Nous en désolidariser? Ne vaut-il pas mieux accueillir, laisser être et laisser parler? Pour mieux écouter? Je songe à ce débat, entamé depuis quelques années déjà, et où les attitudes intellectuelles ci-dessus trouvent naturellement leur place. En réponse aux grincheux qui redoutaient une certaine "défaite de la pensée", Jean-Christophe Bailly, dans un beau texte intitulé "Le paradis du sens", s'était livré non pas à une défense et illustration du cosmopolitisme mais, plus finement, développait l'éloge d'une *lecture* cosmopolite du monde: prolifération des connexions et dissémination du sens, innombrables "greffes" qui, même si "elles ne prennent pas toutes", on du moins le mérite de combattre ce qui nous menace encore: le retour en force d'un tyrannie du Goût, la passion malheureuse de vouloir tout "assigner à résidence". C'est de là que nous voudrions partir.

La greffe contre l'assignation à résidence: voilà qui d'un coup nous installe au coeur de notre propos: la citation (comme "greffe", mais aussi comme "force de déplacement", aux sens que lui confère Antoine Compagnon) -autrement dit la citation en ce qu'elle a de toujours *migratoire* . Avant de commencer, je vous propose une petite allégorie: au XVème siècle, lorsque s'émancipe progressivement la polyphonie occidentale, et avec elle le genre de la Messe, le cantus firmus ne se contente plus de citer le motif grégorien ou le timbre populaire, il ne se cantonne plus au ténor: il passe d'une voix à l'autre, accède au supérior, s'autonomise : les médiévistes parlent alors de "cantus firmus migrant"... Mais au-delà du strict procédé compositionnel, on a affaire ici à une fonction plus généralement opératoire dans le champ musical, et peut-être plus que jamais dans celui qui nous occupe ici. Nous choisissons de travailler avec la "citation" car elle échappe au flou et à l'insignifiance de la notion d'"influence", souvent requise ou sous-entendue en matière de métissage.

Soulignons d'abord que la citation, en produisant un effet spécifique chez l'auditeur -réminiscence, association spontanée avec une musique étrangère à l'oeuvre exécutée, irrésistible sentiment de "déjà entendu", repérage savant du thème cité ou du style évoqué, etc...- relève d'une propriété beaucoup plus étendue, quoique très inégalement répartie chez les amateurs: l'écoute référentielle. Ecouter, c'est être attentif aux relations internes qui font de l'oeuvre que nous écoutons un évènement unique; mais c'est aussi être sollicité par tout ce qui, en elle, nous rappelle autre chose. Une telle disponibilité -pourquoi pas une telle *hospitalité* - de l'oreille ne doit pas être prise pour de la distraction, ou un excès d'intellectualisme: même si elle n'est que passagère, la référence, en multipliant les plans, les reflets, les signaux, approfondit notre expérience. Miracle de la musique, puisque grâce à elle, l'ouverture à l'Autre peut être considérée comme une des conditions de l'écoute musicale: il devient donc superflu, dans ce contexte, de la recommander comme une vertu.

Or justement, et ne serait-ce qu'à ce premier niveau, il semble que les susnommées "musiques du monde" soient volontiers reçues de cette façon. Aux questions d'origine et de différenciation qui longtemps prévalurent ("la musique sémitique est-elle aryenne?" "la musique basque est-elle grecque?" "celle des lapons est-elle finnoise?"...) Eliane Azoulay -avec le bel oecuménisme qui caractérise son hebdomadaire d'élection- préfère s'arrêter avec délectation à des ressemblances

autosuffisantes: ressemblances "entre maquâms arabes et ragas indiens, entre griots d'Afrique et cantores flamenque, entre voix bulgares et mélopées turques". Ce faisant, elle témoigne d'une expérience référentielle peut-être candide, mais réelle. Et elle signale aussi que l'appréhension de ces "ressemblances" n'est pas seulement liée à la mémoire ou à la culture, mais comporte une part certaine de plaisir qui n'a pas à être historiquement fondé. La délinquance auditive a le droit à l'erreur, et elle ressemble comme une soeur aux pratiques transversales et autres stratégies ludiques chères à Michel de Certeau, dans sa quête d'une "esthétique du quotidien". De surcroît, dans la mesure où les ressemblances ne sont pas -ou du moins pas encore!- intentionnelles de la part des musiciens, nous pouvons avoir le sentiment jubilatoire que c'est nous seuls qui opérons de tels rapprochements, ou qui débusquons, à l'insu des intéressés, de vraies similitudes. Dans le même ordre d'idée, lorsque Kudsi Erguner s'aperçoit qu'on peut écouter son ney "autrement" (par exemple comme de la musique contemporaine), il prend acte d'une activité semblable: écoute flottante et association libre autorisent, en temps réel, l'exfoliation du sens.

En tout état de cause il est sûr que la multiplication médiatique des musiques, la possibilité technique de leur contiguïté instantanée dans nos esprits favorise et stimule le processus référentiel. On peut s'en convaincre en consultant le travail de classification ("non-exhaustif" s'entend) auquel s'est livré Laurent Aubert en introduction à son "Guide des musiques traditionnelles": parmi les neuf catégories retenues, et mise à part la mention dorénavant distincte de musiques "ethniques", aucune ne pratique l'autarcie culturelle -encore moins la virginité- toutes se rapportent de près ou de loin à un travail de la citation (arrangement, adaptation, harmonisation, instrumentations en tous genres, syncrétismes, manipulations technologiques, etc...). Au plan méthodologique, la "classification" fait ici problème: elle souffre du primat géographique (le découpage arbitraire de la planète en "régions" musicales correspondant à des territoires, à des nations... au détriment de distinctions fines en termes de procédures esthétiques souvent communes -donc, pour le meilleur et pour le pire, "transversales").

Il faut donc poursuivre, et insister à présent sur ce qui, dans le jeu infini des correspondances, fonctionne aussi à la rupture, à l'écart, bref, et pour employer un gros mot, à la différence. S'imposerait ici toute une archéologie préalable de la citation comme force agissante. Elle est bien loin, l'époque où Jean-Jacques Rousseau, dans son Dictionnaire, présentait comme des curiosités les exemples (notés) de musiques de sauvages, Ranz des vaches ou mélodie chinoise. Presqu'aussi éloignée nous paraît aujourd'hui l'époque où les compositeurs occidentaux introduisaient, à des fins de couleur locale, des tournures typiques dans leurs productions, non sans encourir l'ironie de Debussy: "Bientôt la mode du thème populaire s'étendit sur tout l'univers musical: on remua les moindres provinces, d'est en ouest; on arracha à de vieilles bouches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se retrouver vêtus de dentelles harmonieuses. Ils en gardèrent un petit air tristement gêné; mais d'impérieux contrepoints les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible origine". Ces innombrables cas d'exotisme -exotisme national puis international- conféraient à la citation une incontestable valeur incantatoire: ils renvoyaient avant tout au statut d'extériorité qui était celui du corpus concerné, et en ce sens, toutes ces "musiques du monde d'hier", pour paraphraser Stefan Zweig, se devaient d'être mises entre guillemets, si ce n'est en exergue (y compris, et bien sûr selon d'autres modalités, dans les travaux ethnographiques). C'était là leur destin et leur régime. La citation n'en était pas moins -mais au prix de quelles ambiguïtés!- une procédure très concrète de mise en contact, et c'est ce qui importe. On reconnaît bien là son

caractère d'agent double (Walter Benjamin aurait dit plus crûment "voleur de grand chemin"...): le fragment étranger, le passage exogène introduits de force dans une musique tonale, tendent à s'en détacher, à instaurer une distance avec leur contexte: mais c'est aussi au moyen de cette violence qu'ils y trouvent une place sans y disparaître. Le paradoxe, c'est qu'en musique, l'intégration n'est pas intégration "de" la différence, mais intégration *par* la différence. Et c'est la tension -et non la confusion- entre assimilation et dissimilation qui fait toute la force du métissage. Se pose dès lors la question de multiples *niveaux* d'intégration, de la disruption la plus franche -coq à l'âne ou aparté- à l'homogénéisation parfaite, quand citation et contexte parviennent à constituer un seul et même milieu équilibré. Si les "musiques du monde" dont nous sommes partis posent un problème, c'est bien celui de l'Hétérogène, qui est précisément au principe même de la citation. Et le même Debussy qui ironisait tout à l'heure sur le folklorisme primaire de ses contemporains sera aussi le premier à inventer, vis à vis de l'Extrême-Orient par exemple, la solution la plus élégante, qui consiste à en retenir davantage l'esprit que la lettre, et à opérer par fragmentation/désintégration des divers composants en présence: véritable passage à la vitesse supérieure, qui correspond à une des définitions classiques du "style". Nous y reviendrons.

C'est pourquoi, dans la phase suivante de notre trop rapide genèse, celle qui couvre cette fois la première moitié du XXème siècle, et toujours dans le cadre restreint de la seule Europe, la question va continuer de se poser. Et elle se posera souvent en termes de "savant" et de "populaire" -même si l'on sait bien qu'il y a des musiques extra-européennes savantes. Exemplaaires à cet égard apparaissent les positions célèbres de Schönberg d'une part, de Bartok de l'autre. Pour le premier, la communication entre les deux mondes -"aussi proches l'un de l'autre que le pétrole et l'huile d'olive"- n'est guère possible: la citation d'un thème "russe" dans tel quatuor de Beethoven s'explique comme un hommage à son commanditaire, il n'a rien à voir avec le subtil travail d'élaboration thématique qui prévaut par exemple dans le premier mouvement de la 5ème symphonie (du même). Mais pour Schönberg, ce n'est pas un choix idéologique, ou un préjugé personnel: c'est plus gravement, sur le papier, au plan le plus intime de l'organisation du matériau, que tout élément "populaire" se voit de fait et non par principe interdit de séjour dans le travail de composition. Et dans cette première perspective, effectivement, on ne peut une fois de plus que "citer" un tel élément (comme le fait Schönberg lui-même dans son 2ème Quatuor à cordes). La seconde position, celle de Bartok, est plus complexe, et peut être plus

méconnue qu'on ne pense. On établit couramment un lien direct, très stéréotypé, entre les choix intellectuels, musicologiques et politiques du folkloriste, son intense activité de collectage dans ce domaine, et son travail de compositeur savant; mais on regarde rarement de près comment se produit, dans les quatuors tous particulièrement, la fusion réussie de matériaux aussi hétérogènes que Bach et Beethoven, avec des modes et des rythmes en provenance d'Europe centrale. Mais il y a une plaque tournante, catalyseur stylistique, qui le permet: c'est justement, Debussy... Sans doute cela se fit-il, chez Bartok, au prix d'une "maturation très lente", comme le suggère Luc-André Marcel -signe que l'intégration du divers prend du temps, beaucoup de temps. Mais n'oublions pas qu'un tel résultat n'a pu être atteint à ce moment-là -débat crucial en ce qui nous concerne- que par l'écriture.

Mais bientôt va intervenir, au moyen de ce qui ne s'appelle pas encore "musiques du monde", et à l'intérieur de configurations bien différentes, un renversement fondamental dans l'histoire que nous résumons ici, et dont nous ne vivons peut-être que le prolongement (c'est toute la question des nouveaux paradigmes: comment savoir où ils commencent!). Nous pensons à la période qui s'ouvre au début des années 70, et dont K. Erguner n'a pas manqué de se faire l'écho dans son livre. Le désenclavement qui s'amorce alors n'est pas seulement géographique: il est aussi intellectuel. Une société qui commence à penser la limite entre musical et non-musical -jusqu'à envisager une certaine disparition de l'art- ne peut que projeter un regard nouveau sur les musiques "traditionnelles", "ethniques", "extra-européennes" au choix. De Steve Reich à Cage, en passant par J.C. Eloy, Takemitsu et tant d'autres, ils sont nombreux à avoir "visité" (de façon nullement touristique) les musiques "autres". Nous ne ferons qu'illustrer ces démarches par une belle vision de Stockhausen, au moment où il travaille à "Telemusik", en 1966: "Je souhaitais avancer dans la direction d'un rêve (...): ne plus composer "ma" musique, mais celle de toute la terre, de tous les pays, de toutes les races. Vous l'entendrez dans Telemusik, j'en suis certain: les visiteurs mystérieux de la cour impériale du Japon (les joueurs de Gagaku), ceux de l'île heureuse de Bali, du Sahara méridional, d'une fête villageoise espagnole, de Hongrie, des Shipidos d'Amazonie, de la cérémonie Omizutori à Nara (...) du temple de Kohyasan (...)" . Or il s'agit bien pour l'auteur de "dépasser" le concept de collage du premier demi-siècle pour "atteindre une unité de niveau supérieur", une "universalisation de passé, de présent et d'avenir, de pays et d'espaces éloignés les uns des autres" .

On le voit: dans un univers où l'expression (signée naguère Denis de Rougemont) "dialogue des cultures" ressemble moins à un vœu pieux de l'UNESCO qu'à une utopie déjà réalisée par les artistes, il sera encore question de citation comme emprunt, montage d'éléments préformés: en ce sens, l'assomption de l'hétérogène et

du "différent" au sein même de la production savante de Bério à Kagel, est allé de pair avec son ouverture à des cultures plus "lointaines", c'est au fond le même processus. Il n'y a pas si loin du collage génial de la "Sinfonia" aux "Folk-songs", pour peu que l'on consente à repérer, ici et là, une même passion encyclopédique et assimilatrice. Mais on assiste également au recours délibéré à des procédures non-occidentales de création au plan plus profond d'héritages formels qui affectent les dispositifs musicaux dans leur ensemble. "Il ne s'agit plus", écrit Bernard Piniau (dans sa préface à l'Atlas de l'Imaginaire, oeuvre de Françoise Gründ et Chérif Khaznadar) "de trouver des recettes pour exotiser une partition, un tableau ou un objet -de les orientaliser par exemple, grâce à des procédés et à des ornements convenus- mais que ces artistes trouvent au contraire (dans les musiques traditionnelles) des réponses que l'on peut qualifier à la fois de techniques et d'organiques (...) aux problèmes formels, expressifs qui se posent à eux". Dès lors, la citation cesse d'être le vecteur privilégié du contact pour céder la place à d'autres stratégies: échanges moins ponctuels, collaborations dans la longue durée, entrecroisements incessants. Après les peuples, c'est au tour des musiciens savants de "nomadiser", comme le veut l'inusable expression Deleuzienne. Et la synthèse rêvée se tente à présent moins au niveau de la partie qu'au niveau de ce "tout" que constitue un idiome musical - lutheries, façons de jouer, conceptions différentes du Temps et pratiques improvisées comprises. Du même coup les musiques ethniques sont parties prenantes de tout ce qui, dans la production du second XXème siècle, relève de la *recherche* et de l'expérimentation moderne.

On ne "cite" donc plus les musiques traditionnelles -au sens où on le faisait encore abondamment, et pas toujours avec le meilleur goût, avant la seconde guerre mondiale. Mais à nouveau regard, nouveaux objets, et surtout: nouveaux objets *pour qui* ? Le changement -historique- de statut des musiques extra-européennes est spectaculaire, au point que -Kutsi Erguner le montre dans son livre- bien des musiciens traditionnels sous-estimés dans leur pays se sentirent avec bonheur, mais assez paradoxalement reconnus hors de chez eux, par les élites occidentales. Mais cela ne va pas sans bouleversements dans l'ordre des savoirs -recherche scientifique et/ou universitaire, critique spécialisée, etc - Car enfin, on ne s'arrêtaient pas pour autant de théoriser, bien au contraire. Il n'est pas hors-sujet d'évoquer un instant l'enjeu qu'a pu représenter, au plan des lectures les plus éclairées, et dans un grand moment de crise des sciences humaines, l'objet musical dont nous traitons ici. Le malentendu qui s'instaure quelquefois, aujourd'hui encore, à propos des "musiques du monde" ne tient que secondairement à ce qu'elles sont en réalité: il résulte d'une part du type de rapport original qui s'est instauré à partir des années 70 entre musiques traditionnelles et musiques savante "contemporaine", et d'autre part des investissements et contre-investissements théoriques qu'elles ont occasionnés au sein des disciplines afférentes. C'est un peu de l'histoire des idées, un aspect parmi d'autres... Mais rappelons-nous: les échanges "organiques" dont nous parlions à l'instant ont bien eu lieu: mais ils n'avaient de sens que dans la mesure où les musiques ethniques inspirantes, fécondantes, riches d'apports infiniment précieux pour les compositeurs européens ou américains, étaient encore des objets relativement "protégés" des influences occidentales (et même: c'est bien en tant qu'ils pouvaient encore l'être qu'on s'y intéressait). Et ce qui était recherché, ce n'était pas tant la pureté d'une tradition inviolée que l'irremplaçable singularité de techniques inédites, là où la plus grande sophistication au plan de la rythmique, des échelles et des styles d'improvisation avait d'autant plus de chance de fonctionner qu'elle s'avérait le plus indemne -du moins l'espérait-on- de tout métissage. Or ces sociétés (avec leurs techniques musicales) tombaient aussi, très légitimement, sous la

houlette de l'ethnomusicologie. Ce n'est pas un hasard si le structuralisme musical, indissociable alors de l'avant-garde déclarée, a dû une grande part de son succès à une irrigation méthodologique venue en droite ligne de ce côté-là. Et pour les mêmes raisons: les objets musicaux les plus extérieurs à nos habitudes, et en ce sens les plus "purs", sont supposés plus aptes à induire des comportements scientifiques objectifs, rigoureux, et à inspirer des procédures d'observation, de description et d'explicitation, toute une panoplie interprétative qui manquaient cruellement à la musicologie "savante" du moment. Il est naturel pour l'anthropologue de s'employer à découvrir dans ses objets -y compris musicaux- des systèmes organisés; et il n'est pas moins naturel que cette exigence -par linguistique interposée, et avec des résultats dont je n'ai pas à juger ici- se soit largement imposée aux études musicologiques dans leur ensemble. Mais les questions inter, ou intra, ou pluridisciplinaires ne sont pas réglées pour autant. Si l'on se faisait déjà à l'idée (un lieu commun depuis Steve Reich) que "toute musique est musique ethnique", peu de gens se seraient montrés disposés à en assumer une des conséquences: à savoir que toutes les branches de la musicologie en viennent, tout de go, à se retrouver réunies dans le giron d'une *ethnomusicologie* générale... Bien sûr, il y eut quand même John Blacking, à partir de sa fréquentation des Vandas, pour penser que l'ethnomusicologie ne soit plus un "secteur" de la musicologie", mais une "méthode" applicable à toutes les musiques. Et plus près de nous, les travaux de Denis Laborde invitent aussi à une lecture ethnographique renouvelée de nos sociétés modernes -si riche en nouveaux "rites". Mais si aujourd'hui, la situation n'est plus la même, la question reste entière de savoir quel type de discours *mériteront* nos nouvelles "musiques du monde".

Fermons cette parenthèse épistémologique. Dans tout ce qui précède, on a pu voir dans la "citation" une forme de contact problématique entre musiques "traditionnelles" et "musiques occidentales": il fallait en passer par là, afin de pouvoir observer *comment* ces catégories classiques traversent aujourd'hui une phase de mutation majeure. Or ce qui dessine depuis des années à travers le concept dorénavant fétichisé de "métissage" se laisse facilement saisir comme dynamique citationnelle intrinsèque, telle qu'elle se déploie au sein même des cultures du monde, selon des modalités que la notion-gigogne d'"acculturation" n'aide guère à définir. Dynamique dont la prise en compte n'est pas allée sans une certaine critique de l'anthropologie, si longtemps attachée à l'idée de cloisonnement. "Les sociétés humaines, écrit Dan Sperber, sont moins homogènes et plus ouvertes les unes aux autres, mieux capables de survivre aux intrusions" (qu'on ne le pense). Pour cet auteur, l'objet idéal mais méthodologiquement nécessaire à l'anthropologue, d'une petite société fermée et soustraite aux influences extérieures, "n'a sans doute jamais existé". C'est pourquoi, à l'inverse, de nombreux travaux se sont portés moins sur l'évolution interne de telle ou telle société (Durckheim, Boas) que sur les modalités de leurs multiples dialogues. Qu'est-ce qu'une "situation de contact" ? Que se passe-t-il au moment de la "rencontre" ? Comment l'individu se situe-t-il entre "groupe donneur" et groupe receveur" ? Un Marc Augé, un Roger Bastide, un Georges Balandier ont de longue date dégagé cette voie. De même chez Tran Van Khé, chez Alan Merriam et tant d'autres, nombreux et pittoresques sont les exemples de "collages" interculturels -qui ne vont pas sans évoquer, sans jeu de mot, le "bricolage" autrefois cher à Lévi-Strauss. Tous renvoient à une pratique plus ou moins masquée de la citation, pratique dont on peut, à titre d'hypothèse, avancer qu'elle alimente en profondeur la préhistoire des "musiques du monde", et donne une première consistance à l'idée de "migration" en matière de musique. Mais cette pratique -éminemment plurielle- obéit-elle à des contraintes et à des règles, ou jouit-

elle d'une souplesse telle qu'on puisse parler, avec Jean-Louis Déotte, d'"improbabilité" ? La notion d'emprunt sélectif" (au sens de Melville Herskovits), ou encore l'établissement de "critères de compatibilité" (dans les termes de Ralph Linton) invitent à limiter un peu la marge de manoeuvre. Dans la même perspective, Joao Ranita da Nazaré, à partir des chants portugais du Baixo Alentejo, souligne fortement que si "l'emprunt est un phénomène propre aux musiques ethniques", il s'effectue aussi selon les possibilités qui sont contenues dans chaque système en présence, et il "paraît plus évident lorsque (ces musiques) traversent une phase accélérée de leur évolution".

On ne peut mieux dire, et l'on aperçoit bien que la description de telles hybridations, devrait aboutir tôt ou tard à une interprétation. Autrement dit, il faut se demander ce qui les *motive*, au plan individuel comme au plan collectif. C'est encore un des secrets de la citation. S'agissant de la forme plus spécifique qu'elle revêt en l'occurrence, celle de l'emprunt direct, on invoquera sans peine, au-delà de la volonté d'imitation, un procès plus archaïque d'appropriation -ou mieux: d'identification par incorporation, comme eût dit Freud. A un stade plus avancé d'élaboration, un tel geste a valeur symbolique -pour soi-même et pour autrui- mais il reste à élucider laquelle, et vis à vis de quel contexte (celui-ci pouvant être successivement le colonialisme, puis l'accès à l'indépendance, la constitution d'une culture nationale, ensuite celui de l'envahissement de la variété américaine, ou de l'après-68 évoqué tout à l'heure, etc...). Mais ce qui rend obscure la motivation de l'emprunt en pareils cas, c'est qu'il intervient dans un cadre où la citation est déjà au travail par un autre détour : celui de traditions qui ne cessent pas, et pour cause, de "citer", du moins dans l'acception courante des musiques dites de " tradition orale ". Que ces musiques doivent leur survie davantage au caractère varié, ornemental, et non fixé de leurs performances qu'à une fidélité mécanique à quelques stéréotypes ne change rien à l'affaire : la citation, énoncé répété, énonciation répétante, est aussi le moteur de toute tradition, que la répétition soit celle d'un modèle, d'un mode mélodique ou rythmique, et fût-ce par l'entremise des variantes et variations les plus turbulentes. C'est elle, en plein anonymat cette fois, mais sous des aspects infiniment divers, qui surmonte le temps et la mort, et rachète l'absence d'écriture. Peut-être devrions nous ici développer l'idée de tradition comme "auto-citation" (forme complexe de rapport à soi qui inclut à la fois identification et écart).

C'est pourquoi d'ailleurs nos appréciations morales de la tradition sont souvent si tranchées : c'est qu'elles s'appuient sur une conception naïve de la répétition. Celle-ci se verra défendue comme " bonne " si elle implique sa négation sous forme d'anamnèse thérapeutique et de perpétuelle renaissance; elle sera combattue (comme " mauvaise ") si l'on ne veut y voir que duplication rigide et compulsive du même, surdétermination écrasante et politiquement conservatrice. Or en musique, la réponse à cette dichotomie, est de plusieurs ordres. Au niveau du " Jeu " -au sens du "jeu" nécessaire au bon fonctionnement de certaines machines, au sens du jeu enfantin, instrumental, etc... Jeu qui, au total, est tout le contraire du mécanique. Brailoiu, en son temps, et au nom du désintéret structural qui est celui des " primitifs " à l'égard de leurs propres systèmes, l'illustre déjà par une anecdote : un folkloriste, sur le terrain en Macédoine, et probablement féru " d'observation participative " échouait, par lassitude, dans son apprentissage du tambour auprès d'un virtuose local : il ne pouvait, en effet, que " répéter "... Réponse musicale également, et dans le droit-fil de ce qui précède : l'improvisation. Ici, c'est Jean Durning qui le montre bien : " la réalisation d'énoncés improvisés a pour pré-supposé l'existence du modèle ; mais simultanément, la réitération des énoncés et

leur mémorisation agit sur la structuration du modèle, ce qui lui permet de jouer pleinement son rôle générateur ". Autrement dit le " modèle " n'advient pas ici comme réminiscence ou " retour à ", il est " toujours déjà là ", toujours aussi vivant à travers ses perpétuelles réincarnations : citation hors-temps, en quelque sorte, dont la puissance d'actualisation s'accommode mal d'écarts trop importants, a fortiori d'adjonctions extérieures.

Or on l'a vu, ceci est contredit par l'évolution récente de certaines musiques traditionnelles. Qu'importe, dira-t-on alors, si le résultat est de qualité ? " Le fait, écrit Laurent Aubert, qu'une musique respecte les canons de sa tradition n'est pas une raison suffisante pour l'encenser, et les éventuels écarts d'une autre peuvent être pleinement justiciables ". Certes, mais au nom de quoi ? Le problème, dans le cas des musiques du second groupe, et plus encore des musiques stylistiquement composites, c'est que le contact n'a pas lieu seulement entre des énoncés éphémères, mais entre des systèmes d'intervalles, de durées, d'exécution hautement organisés, et que ces systèmes sont, en tant que tels, autarciques et peu aptes à la transformation. Le métissage, bien sûr, reste le résultat collectif d'une longue expérience humaine de transplantation ou de rapprochement, il relève bien, comme aujourd'hui, de l'initiative de divers protagonistes... Mais musicalement, il pose tout de même la question de sa pertinence au plan *grammatical*, en tant que jeu de langage d'un nouveau genre.

Il reste que, dans tous les cas, et pour autant que les pratiques musicales préexistent toujours aux vérités qu'on s'emploie à édicter sur elles, il y va de la liberté que prennent les locuteurs vis-à-vis de leurs langues de référence. Si en réalité, tous les mélanges –indépendamment du jugement de goût- sont possibles, ils le sont plutôt à la manière des superpositions, accumulations de paraphrases et montages citationnels d'un Charles Ives, et à condition d'imaginer des systèmes polymorphes, évolutifs, irréductibles à l'unité. Ou bien d'appliquer aux mixages ou mixités musicales le principe qu'Eisenstein repérait dans le cinéma : " la juxtaposition de deux fragments ressemble plus à leur produit qu'à leur somme ". Ou encore, cette fois en recourant à l'analogie avec le langage, et dans une direction ouverte par un Gadamer ou un Ricoeur, prompts à réclamer, pour l'herméneutique, une "anthropologie interlocutrice et dialogique" associant le "Je" et le "Tu": dans tous les cas de métissage, "l'interprétation est permise dans la mesure où à tout sens de langage vient s'en greffer un autre qui, loin de le doubler ou d'en constituer le verso, lui surajoute une dimension en épaisseur qui éclairera le premier sans le réduire, ce à quoi (précise Gadamer) le champ de la culture se prête". Ou bien encore nous faudrait-il regarder en face cette amère vérité : nos descriptions et analyses en termes de codifications cohérentes et stables étaient peut-être inadéquates ! Cependant, la formation de tels systèmes hybrides reste problématique, et laisse pendante la question de leur longévité, de leur aptitude justement à " faire tradition " pour une durée un peu plus longue que celle d'un " bœuf " (le " bœuf " ne fait que symboliser le rapprochement, sans nécessairement le réaliser jusqu'au bout).

Mais on peut faire un pas de plus, si l'on consent à délivrer la citation de ce qui, dans tout ce qui précède, n'a pas cessé de la hanter : la mémoire, ou plutôt un impérialisme de la mémoire, selon l'expression de Pierre Bertrand. La difficulté était au fond d'en articuler deux dimensions divergentes: l'une, verticale si l'on veut, toujours associée à l'idée de transmission orale ; l'autre –horizontale- plus diffuse et plus étendue, peut-être envahissante : mémoire culturelle récente qui autorise tous

les branchements. La réussite du métissage ne réclame-t-elle pas, au-delà de ce que je ressens à cet endroit comme une impasse théorique, le passage à un plan supérieur? Le terme de "passeur" invoqué par Frédéric Deval est peut-être à entendre aussi dans ce sens. Plusieurs éléments de réponse m'ont été fournis ici-même, à Royaumont, grâce à Kudsi Erguner et à ses musiciens, grâce à son livre aussi. Eléments épars, et qui n'auront pas –justement- la prétention de faire système. Ce sera donc très subjectif. J'ai donc eu – c'est d'abord assez banal- le sentiment que ce qui, dans cette musique, se transmettait, aussi bien s'inventait au fur et à mesure –sentiment que le fait d'assister à des répétitions encourage en partie. Mais j'ai eu aussi la très forte impression, s'agissant de certaines mélodies, que je les connaissais déjà, qu'une étrange familiarité existait entre elles et moi. Je me suis alors souvenu d'une remarque assez isolée d'Adorno : " Les mélodies les plus parfaites, bien souvent, ont pour caractéristique de sonner comme des citations : des citations qui viendraient non pas d'autres œuvres musicales, mais d'un langage musical obscur, dont l'oreille ne perçoit que de simples fragments qu'elle ne comprend pas tout à fait, mais qui s'imposent à elle avec l'autorité la plus marquée ". Ce langage obscur, ce fond, quel est-il ? Il ne s'enracine dans aucune mémoire, à moins que ce ne soit dans une mémoire foncièrement indisponible, qui se dérobe dès lors qu'on prétend l'approcher ou la posséder. Un tel langage ne ressurgit que par éclats, dans l'espace de l'involontaire, comme un don immérité. Or cette grâce ne peut être le fait que d'une musique de haut niveau, bien sûr, mais surtout d'une musique qui sache nous faire franchir un seuil, celui- là même que franchissent toujours les compositeurs occidentaux par rapport aux règles données, et qui implique une conséquence paradoxale : le droit pour les musiques traditionnelles de ne pas être *académiques* - autrement de s'ouvrir à des formes de transgression qu'elles ne pouvaient qu'ignorer jusqu'à présent. Et cela ne pourra advenir qu'au prix de mille métamorphoses: ainsi dans le conte Soufi, Rassoul Baba a-t-il été gazelle d'or, puis pigeon qui s'envole, avant de devenir un homme.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno (T.W.): Quasi una fantasia. Gallimard, 1982.

Affergan (Francis): Exotisme et altérité. PUF, 1987.

Aubert (Laurent): Guide des musiques traditionnelles (préface). Georg, 1991.

Azoulay (Eliane): Musiques du monde. Introduction au Guide Bayard, Tambour noir, 1997.

Bailly (Jean-Christophe): Le paradis du sens. Bourgois, 1987.

Bertrand (Pierre): L'oubli, révolution ou mort de l'histoire. PUF, 1975.

Blacking (John): Le sens musical, Minuit, 1980.

Braïloiu (Constantin): Problèmes d'ethnomusicologie. Société française de musicologie, Minkoff, 1973.

Certeau (Michel de): Arts de faire (Esthétique du quotidien). 10/18, 1980.

Compagnon (Antoine): La seconde main. Seuil, 1979.

Cuche (Denys): La notion de culture dans les sciences sociales. La découverte, 1996.

Debussy (Claude): Mr Croche et autres écrits. Gallimard, 1987.

During (Jean): L'improvisation dans les musiques de tradition orales. SELAF, 1987.

Erguner, Kudsy:

- Le livre des derviches bektaschi (traduction). Le bois d'Orion, 1997.

- La fontaine de la séparation, voyages d'un musicien soufi. Le bois d'Orion, 2000.

Laborde (Denis): Tout un monde de musiques. L'harmattan, 1996.

Levi-Strauss (Claude): La pensée sauvage. Presses-pocket, 1985.

Lyotard (Jean-François): La condition post-moderne. Minuit, 1979.

Maffesoli, Michel: Musiques du monde et vie ordinaire. Maison de la culture du monde, 1999.

Nazaré (Joao Ranita da): Prolègomènes à une ethnosociologie de la musique. Fondation Gulbenkian, 1984.

Piniau (Bernard): Atlas de l'Imaginaire (préface). F. Gründ et C. Khaznadar, Favre, 1996.

Schönberg (Arnold): Le traitement symphonique du folklore (1947) in Le Style et l'idée. Buchet-Chastel, 1977.

Sperber (Dan): Le savoir des anthropologues. Harman, 1992.

REVUES

Un monde musical métissé: Revue Musicale N°365, 66, 67. Par Francis Pinguet (1984).

Les nouvelles musiques traditionnelles (J.F. Dutertre, P. Krüm). Chroniques de l'AFAA n°18 (1997).

La musique et le monde: Internationales de l'imaginaire n°4: J.Pierre Estival, Tran Van Khé, J. During, Habib Hassan Touma (1995).

Ethnoscénologie: Internationale de l'imaginaire n°5. La scène et la terre (2000).

World Culture: Journées de l'UNESCO (1991).